



هذا هو الكتاب الذي
يحتوي على مجموعة من
القصص والروايات
التي كتبت في فترة
الاحتلال الفرنسي
للمغرب العربي
من قبل الكاتب
الرائد عباس محمود
العقاد. الكتاب
يحتوي على 10 قصص
و 10 روايات
مختلفة.



وكانت كل صحيفة في البلد مضطرة الى التحالف مع قوة من هذه القوى تباع لها اقلامها ببيع الربح والنجارة - او تنزود منها بالزاد الذي يوافقها ولا يثنيها عن رسالتها الصادقة في خدمة المبادئ والمصالح القومية .

ومميزة الحرية وحدها هي التي استطاعت أن تجعل هذه الصحافة أداة صالحة لخدمة الأمة في قضيتها الكبرى ، لأن الصحيفة التي كانت تقبل المعونة المالية من إحدى القوى لضمان بقائها واستمرار صدورها كانت تعلم أن خدمة «موليها» لا تكفي لاقناع قرائها بالاقبال عليها ، فلا مناص لها في ضريبة تؤديها لقضية الحرية بارادتها أو على الرغم منها ، ليكون لها ذلك الظاهر الذي تعلنه فوق ذلك الباطن الدفين الذي تخفيه .

كان المطبوع من أروج الصحف لا يزيد على أربعة آلاف نسخة ، وكانت الاعلانات موردا ضئيلا أو معدوما في الصحف الراحلة والصحف البائرة

كتبنا في اعداد « المجلة » السابقة مسورا وصفية لطائفة من اعلام الصحافة ورجال القلم نشأوا مع نشأة الصحافة السياسية عندنا في جو واحد ، وهو الجو المرتج المضطرب الذي سحب انتقال الأمة في دور يفتتها من اواسط القسرون التاسع عشر الى اوائل القرن العشرين .

لقد كان جوا غامضا محفورا بالأسرار والنقائض لانه كان ميدانا تصطرع فيه القوى السياسية من - مصادر متعددة ، وكانت لكل قوة منها دعوى ظاهرة تعلنها ودعوى أخرى مستورة تخفيها بالأساليب الخفية التي تناسبها من السداسس والمناورات والفتاخ والأحاييل .

فاذا أردت أن تبحث عن مسألة واحدة ينطبق ظاهرها على باطنها بغير مواربة ولا احتيال أعياك البحث عنها ووجدت في النهاية أنها جزء من مناورة كبيرة تختفي وراءها سداسسها ومناوراتها، وإن لم تظهر لنا في كل جزء من أجزائها .

على السواء ، وكان طالب المبدأ وطالب الاتجار بالمباديء مما في حاجة الى مصدر ينفق على الصحيفة أو يعينها على بعض نفقاتها ، فكان انتظار هذه المعونة شرطاً لازماً في سوق الاتسليم وان تفاوتت الأغراض والأساليب عند طرأ حيفه السوق

كان فيها مقام السلطان العثماني وهو حامل لقب الدفاع عن حقوق بلادها يحتاج الى المال ولكن لا يبيع قلمه من أجل المال ولا يرضى ان يقبله من مصدره الا اذا استطاع ان يخدمه ويخدم الحقوق الوطنية في وقت واحد ، فكان الدفاع عن حقوق الحاكم الشرعي أمام سلطات الاحتلال باباً من ابواب هذه المعونة ، وكانت أثمان الرتب والنياشين تنفع الصحيفة لغرضين : أحدهما تدبير النفقة على الصحيفة والآخر مكافأة الأعيان الذين يجتهدون على مقاومة الاحتلال صاحب الأمر والنهي في الدواوين ويعوضون من منافع الدواوين جاهاً عربياً تخلعه عليهم مظاهر الرتب والنياشين .

وكانت مصادر الاحتلال تملك المصاريف البرية في وزارات الدولة ، ولكنها مطابقة قسماً كفى لاكتساب خدمات المحرور والمخبر ولكن لتدبير نفقات الصحيفة برمتها ، فكان هذا سبب الاحتياج ان يبيعوا لأصحاب الصحف وسائل الانتفاع بالوساطة عند كبار المستشارين والمفتشين من الانجليز ، وكانت حجة هذه الوساطة ان أصحاب الصحف يعرفون أشتياح الاحتلال ويعرفون الخسائر التي تصيبهم من كراهة الجمهور لهم واعراض الوطنيين عن معاملتهم ، فالتفت جرائب هذه الوساطة حتى وصلت الى وظائف العمد في القرى والى طلاب المقالات و « التهمذات » عند المصالح الاميرية ، وكان الصحفيون الاحتلاليون صرحاء في تقدير أجور الوساطة على حسب المنفعة المرجوة منها ، وقد سمعت من أحد الأعيان ان صحفياً احتلالياً كبيراً طلب منه اربعمائة جنيه اجرا على وساطته في قضية من قضايا العمدية ، فلمسا استكثرها وطلب الهواة فيها قال له الصحفي الكبير لماذا تستكثرها ؟ أمي كثيرة على ثمن شرفي ؟ أو هي كثيرة على ثمن عمدتكم ؟ .. ان صاحب « اللواء »

يطلب ممن يشتري الرتبة الثانية ثمنا أكبر من هذا وليست الرتبة الثانية أنفع من العمدية .. !

وقد كان في مصر قوى كثيرة غير قوة الاحتلال صاحب السلطة الفعلية وقوة الأمير صاحب السلطة التشريعية .

كان فيها مقام السلطان العثماني وهو حامل لقب الخلافة ورئيس الدولة التي كان لها حق السيادة على البلاد .

كان فيها مقام السلطان العثماني وهو حامل لقب الامتيازات وصاحبة المطامع في المسألة الشرقية الى جانب الامتيازات

وكانت فيها قوى الثورات الشرقية من تركيا الى ايران الى ولايات الجزيرة العربية وما جاورها من ولايات الدولة العثمانية .

وقد كانت الدول الأوروبية تنفق في الدعاية على قدر مظامها المنتظرة لاعل قدر نفوذها الحاضر أو مكانتها الدولية .

كانت إيطاليا - مثلاً - قبل سبعين أو ثمانين سنة دولة صغيرة قليلة المستعمرات ، ولكنها كانت تلمع في بلد الامبراطورية الرومانية من جديد وكانت بلاد البحر الأحمر مطمح انظارها على شاطئيه ، وعليهما الحيشة وأرتريا من جانب اليمن وأبوابها من الجانب الآخر ، فكانت تنفق على الدعاية في بلاد العرب مئات الألوف وتدخل في مساعيها مشروع نقل الخلافة من القسطنطينية الى أئمة اليمن أو شيوخ العشائر في الجنوب .. ومن دسائس هذه الحركة أن يتصدى للمناداة بها اناس لهم شهرة واسعة بالاصلاح يخدمونها ظاهراً باعلان الحرب على الدولة العثمانية طلباً للاستقلال ويمهدون بها باطناً لتمكين إيطاليا من مظامها في البلاد العربية !

اما فرنسا فقد كانت محاربة النفوذ البريطاني خطة مزدوجة لها في الشرق العربي ، ترمى بها الى احتلال لبنان وسورية من جهة والى المساومة على المستعمرات من جهة أخرى ، وهي تلك المساومة التي انتهت بالاتفاق الودي على تقسيم المصالح بين مصر والمغرب (سنة ١٩٠٤)

الحرية غاية ما يستطيع من خدمة الصحافة المستقلة
أو غير المستقلة ؟

وانما مر هذه القدرة في قضية الحرية نفسها ،
لا في الصحف السياسية ولا في القائمين عليها من
الصحفيين البارزين ومن الساسة المستترين .
فقد كانت الدعوة الى الحرية قضية جدية راسخة
الجنور في كيان الأمة ، لأنها حاجة طبيعية في
أوانها لا يصحح عن الاعتراف بها ولا طاقة للأمة كلها
بنسائها والغفلة عنها

فكان خدام السياسات الخفية يخدمون سياستهم
ماشاءوا وشاء ساداتهم المسخرون لهم وراء الستار
ولكنهم لا يتجاهلون قضية الحرية ولا يقدمون
على تجاهلها ، ولابد لهم مع كل صفة خفية من
ضريبة لقضية الحرية يؤدونها علانية ويسوغون بها
مسلكهم في مداراة الأقوياء ومجاراة المآرب المستورة

وبلغ من أصالة الدعوة الى الحرية أنها اضطرت
خدام الاحتلال - وهم أعداء الحركة الوطنية -
الى تبنيهم للاحتلال البريطاني بحجة من حجج
الاحتلال في مصر وفي غيرها من بلاد الشرق
العثمانية . . فكانوا يؤيدون الانجليز بحجة الدفاع
عن نظم الإصلاح في الدواوين لاعتماد المواطنين
المصريين لحكم بلادهم بأنفسهم والاستقلال بسيادة
وطنهم عن الدولة العثمانية صاحبة السيادة -
الرسمية - عليه ، وكانوا يملكون ثورتهم على الدولة
العثمانية ليمسحوا عن الاستبداد التركي والطموح
الى استقلال رعاياه عن سلطانه ، دون أن يعرضوا
لسالة الخلافة بشير التورية والتلميح

أما انصار السياسة الفرنسية فقد كانوا يحاربون
الاحتلال تنفيذاً لخطة المنافسة بين الدولتين
البريطانية والفرنسية ، وكانوا يوهمون زعماء الدعوة
الوطنية أن فرنسا هي المرجح الوحيد بين دول
الغرب الذي يرجى منه أن يشير مسألة الاحتلال
البريطاني في محيط السياسة الدولية ، وقد كان
بعض الزعماء يتخذ بهذا الأمل تعلقاً بخيط الرجاء
الواهن وهم يحسبون الرجاء الوحيد ، وقد تعلقوا
بهذه الخيوط الواهنة وهم يقررون مبدأ (الدولية)
القضية المصرية . . ونشر مصطفى كامل - في هذه
الأونة - لوحته المرسومة التي صور فيها مصر وهي
مائلة بين يدي فرنسا تناديهن بآيات الشعر تقول
فيها :

وقد أصبحت المعونة المالية « أساما » شائعا
محسوبا له حسابا في انشاء الصحيفة اليومية ،
وربما أقدم أناس على انشاء الصحف اليومية طمعا
في هذه المعونة دون غيرها ، غير حافلين بالمبادئ
الوطنية ولا بالقضايا العامة الا من قبيل ستر
الظواهر ولو بشيء رقيق من الدعاوى التي لا تخدم
أحدا ولا يهمهم أن تفلح على خداع أحد ، مادامت
تتوارد من حين الى حين في أطراف الأقاليم .

وفي هذه الفترة وجد من الصحفيين المتطوعين
من كان يتخذ القهوات العامة « مكتبا » مختارا
لتحضير المقالات وتحضير الردود عليها، بل لتحضير
حملة الهجاء على صاحب المال الذي يراد ابتزازه
وتحضير قصيدة المديح التي تنشرها الصحيفة بعد
نجاح المساومة وقبض الاتاة المطلوبة .

وحدث مرة أن متجرا كبيرا وزع اعلاناته على
صحيفتين رائجتين وحرم منها صحيفة يومية لم
تكن على حظ من الزواج يرشاه أصحاب الإعلانات ،
فاذا بالصحيفة المحرومة تنشر المقالات المطلوبة ، في
نقد « البضاعة » المعلن عنها وتتهم المتجر بالهش
والزيف وتتهم الذين يعاملونه بالغفلة والغباء ،
واختصر أصحاب المتجر الطريق فذهبوا الى الصحيفة
المحرومة واتفقوا معها على صفحات مملوءة بملأها
عنوانا أكبر من عنوان الصحيفة على رأسها ، ويملأوا
في ذلك الاعلان ضعف أجره في الصحف التي
الرائجتين . . ولم تخجل تلك الصحيفة من تنشره
بهذه الصورة ولما ينقض على حملتها الشعواء
اسبوع .

واذا أردنا أن نصف صاحب الصحيفة على
قدر حقه في الانصاف جاز أن نقول أن الخجل
الكثير لم يكن لازما لحامل القلم في تلك الفترة ازاء
هذا « التصرف الفنى » المتفق عليه ، فقد كانت
المتاجرة بالمديح والهجاء عرفا حيا « يرقى » ولم
يلغظ في تلك الأونة نفسه الأخير . . وكان من
مخترق الأدب من يفخر - في غير حياء - بارتضاع
الشتم الذي يتقاضاه من أرباح هذه التجارة المشروعة
بما كان لها من شفاعتها في تاريخ المدح والهجاء .

والمعجب في أمر هذه الصحافة التي لم تملك
استقلالها قط في جو الدسائس والمناورات ، كيف
استطاعت على الرغم منها أن تخدم قضية الدعوة الى

يافرنسا يامن رفعت الجباليا

عن شعوب تهزها زكسراك

القلدي مصر ان مصر بسوء

وارفعى النيل من مهوى الهسلاك

وقد كان أنصار فرنسا عثمانين مستنكرين
لسياسة « المسألة الشرقية » التي كانت ترمي الى
توزيع تركة الرجل المريض - أى الدولة التركية -
بين روسيا والمانيا وبريطانيا بحصتها من التركية في
مصر والسودان ، وبهذه السياسة العثمانية تصبح
قضية مصر (قضية عثمانية) يدافع عنها جميع
العثمانيين من أبناء وادى النيل وأبناء الشرق التابعين
لدولة بنى عثمان .

فكانت مشايعة فرنسا من جهة تنتهى الى معاربة
الاحتلال من جهة والدفاع عن الرجل المريض من جهة
أخرى ، وهو عنوان الاستقلال السياسى فى الشرق
الأدنى كله يومذاك .

وكان حزب تركيا الفتاة ينتمى الى القصر الخديوى
تارة والى رواد الدعوة العربية تارة أخرى ، إذ كان
الخديوى يستعين بشوار الترك على ترويض السوماليين
فى القسطنطينية ، وكان ثوار الترك يخفون قضية
العرب الى حين ، ريثما يكرهون السلطان العثماني
على قبول الدستور وإعلان الحكم التام فى بلاده
ومنها الولايات العربية التي تنتخب النواب عنها
« لمجلس المبعوثان » وهو اسم البرلمان فى الأستانة .

وكثيرا ماخدم ايطاليا أناس مشهورون بالتجرد
لدعوة الإصلاح فتفزعوا الى خدمتها بانكار الخلافة
على الترك وتمهيد الأذهان لنقل الخلافة الى اليمن
وبماسيتيها من البلاد التي كانت داخلة فى (منطقة
التفوذ) الايطالى ، وظل من هؤلاء أناس يخدمون
هذا التفوذ الى أيام الحرب الحبشية التي شنها
موسوليني على اثيوبية وأعلن بعدها احتلال
تلك البلاد ، وكانت وسيلتهم الى خدمة نفسوذ
الدوتشى تحريك مسألة القبائل الاسلامية المضطهدة
عند الشروع فى غارة الدوتشى على أرض النجاشى
بما اشتملت عليه من مسيحيين ومسلمين !

هذه الضريبة التي كانت تؤدى اضطرارا الى
قضية الحرية كانت مساهمة كافية من قبل الصحافة
السياسية فى جو الدساتر والتناورات ، وكانت
الدساتر والتناورات تحبط وتنقطع بعد حين لأنها
مصطنعة كاذبة ، ولا يبقى من الأثر الدائم غير
دعوة الحرية لأنها هى الحق الصريح بسين تلك
الأكاذيب ، وهى الشجرة التي تاصلت جذورها
فى الأرض وثبتت فروعها على أساس غير مقطوع
ولا ممنوع .

وعبر الصحافة فى ذلك الدور ، بل عبسرة
التاريخ كله أن التي « المهم فى الدعاية أن تدور على
قضية حقيقية جدية ، تتصل بكيان الأمة وطبيعية
وجودها ، فإذا وجدت هذه القضية فهي التي تجنى
فى النهاية ثمرات الدعوة إليها ، وهى التي تنتفع
بجهود الخصوم كما تنتفع بجهود الأصدقاء »





يقلم: علي أحمد سعيد "أدونيس"

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

مع ذلك ، مصيره ، هكذا تنمو ذاته في وحدة مزدوجة : لاصلة لها بما تتامله ، وهي كلما ازدادت تأملا فيه ، تزداد ادراكا للهاوية التي تفصلها عنه . وحين يتضح للإنسان انفصاله عن الأشياء حوله ، يتضح له نفسه ، وبالتالي ، تعاضده لكمال لا يتحقق الا في الخارج . يشعر ، وهو يشارك الأشياء وجودها أنه يعيش ، وقتيا . يتعذب عذاب من لا يقدر الا أن يخضع في النهاية . انه خارج نفسه وخارج العالم معا : كتيب يعزل ، ينتظر ، يتأمل ، يفامر ، ويتمنى ان يغير الزمن والموت والتغير ، يتمنى أن يصير كالحجر :

ما أطيب العيش لو ان الفتى حجر

تتبو الحوادث عنه وهو ملموم !

لهذا الوعي طابع فاجع عند الجاهل لأنه ، في بحثه عن المخارج ، لم تكن تحركه فاعلية دينية ، نحو تعال اليه بخلص ، فهو عالق بالارض يبحث ، خلال وثنيته ، عن تعال من نوع آخر ، هو

.. لو ان الفتى حجر — هذه الأمنية التي جاءت على لسان تميم بن مقبل ، مفتاح لفهم الشعر الجاهلي ، انها مرصد نطل منه على جغرافيته الروحية وابعادها ، سلبيا ، تكشف هذه الأمنية عن شعور العربي بأن الحياة هشة ، سريعة الانكسار فهي (ثوب مستعار) كما يصفها الأفوه الأودي ، أفسدها الموت (كمب بن سعد الفزري) — الموت الذي « يجري في النفس » كما تجرى الشمس في السماء (قس بن ساعدة) ، فالإنسان رهين إلى (بشر بن أبي خازم الأسدي) والقبور « بيت » الإنسان (دويد بن زيد) وبيت الحق (الأفوه الأودي) ، اذن ، ليس هناك غبطة حقيقية ، اذا ما هي ، غبطة حتى الى الممات يصير ؟ (عدى بن زيد العبادي)

وتكشف ايجابيا ، عن التوق الى التغلب على الهشاشة والموت ، فقيما يكتشف الشاعر العربي نفسه ، يكتشف عشية العالم الذي يتوقف عليه ،

الساحرة : فعالة ، سلسلة من الاشارات الروحانية
أما الروح فتسحرها • اللغة هنا صورة الحركة
تملا الجسم هياجا ، وغضبا يدفع ويتدافع • ولئن
رأينا في نبرة الشاعر الجاهل ولفته غلوا في
التصوير والتعبير ، فإن مرد ذلك الى انه لا يقدر ان
يقبل العالم أو يراه الا في مستوى شعوره - مستوى
البطولة والمغامرة : يجب ان تجري في الأشياء أيضا
دماء الفروسية •

وفروسية الشاعر الجاهل لا تمير عن نفسها
ببشاش أعمى يرى الأشخاص أشياء • تعبير بشهامة
تحتضن حتى الأعداء • المرأة التي تسبى لأتزل ،
تبقى امرأة حرة (حاتم الطائي ، النابغة الجعدي (١)
وليس القتل غاية ، بل دفاع ، جزء من سياق
الظفر والتفوق ، انها فروسية النجدة ، تؤكد جهل
الخوف • عند الفارس ، وعيب الحيولة بينه وبين
عزيمته •

ولئن كان الفارس يبكي على عدوه ، بعد أن يقتله
وشطه أيضا بقسوة من لا يبال ، (المهلهل) ، فلم
يكن يحتل شخصا أعزل ، أو مستسلما ، أو طالبا
الموت • فللفروسية قداسة ، مغلوقة كانت أو غالبة ،
والفارس المظلوم حر حتى في اختيار طريقة موته •

ولا يغفر الفارس ، فخره الحق ، الا بانصاره على
فارس آخر في مستواه يسالة وهروء (عمرو بن
معدى كرب الزبيدي) • وكان الفارس العربي يشعر
وهو في ذروة إيمانه بقوته ، انها محدودة ، وأن
هناك قوة تضاهيها - ترصدها وتستعد للغة •
فهو لا يغفر بالقوة ، بل بطريقة استخدامها - بالمبادأة
والاقتحام • ومن هنا طلت شخصية الفارس أعلى
من الفروسية ، وفي سيد الحرب والأشياء • بكلمة
ثانية ، لم تستعده القوة ، لذلك لم تفارقه روح
السوية ، أو الانصاف ، حسب التعبير القديم ، وبلغت
هذه الروح حد امتداد العدو وقوته • والقائد
الصفات مثال واضح •

تترك الفروسية العربية أن لها حدا هو الغياب
أخيرا • فهي ، إذ تتردد بين حضور الوجود وحضور
الغياب ، تتضمن حسب الفجعية • لذلك ليس القتال
عندها لعبا كيقيا ، بل هو حاجة يفرضها
قدر الحياة للتسلل ضد قدر الموت • يدرك الفارس

(١) تعتمد هذه الطريقة للاستقراء بها عن ذكر الشاعر بتمه
التكامل •

التمالي الأرض • ليس له غير الأرض - يخلص لها
ويخضع لإيقاعها • والإخلاص للأرض دخول في
العمل والحركة ، أي فروسية وبطولة ، من جهة
وهو ، من جهة ثانية ، يفترض الاتجاه الى الخارج
لفهمه والسيطرة عليه • الصحراء هنا هي الخارج ،
والصحراء عدو ، لا تعطي ، وهي مكان التغير والغياب
الكان ، لذلك ، ذو أهمية أولى في فهم الشعر
الجاهل •

للمكان عند الشاعر الجاهل وجهان : وجه
يجذب ، ففي المكان وحدة ترسم تحققات
الفروسية وأبعاد الفارس ، وجه يغيب ، إذ من
المكان أيضا تأتي مفاجآت السقوط • ومكان الشاعر
الجاهل ، أريحه ورملة ، نوع من المكان - الزمان
ينحني ، يتداخل ، ينتقل ، يحير ويضيق ، انه المكان
- التناه ، من هنا حاجس الشاعر الجاهل
ليجعل من المكان ملجأ ، من هنا حسرته حين يرى أن
الأشياء تهدم وتغيب • فالمكان لغة ثانية خفية في
تضاعيف القصيدة الجاهلية •

هذا المكان لا يتيح أي شيء الا اقتناصا • تصبح
أرادة السيطرة والتملك عند الإنسان ، المحرك
الأول • هكذا : حياة الشاعر الجاهل بؤرة نفسية
يتلاقى فيها المكان والزمان ، الضرورة والصدفة ،
وهكذا ، يعرض نفسه قصدا لصيد الحياة ،
فمن يملك الشجاعة ليواجه خطر المكان فهو وحيد
يعرف كيف يكون سيد مصيره •

عجز الشاعر الجاهل عن السيطرة على المكان ،
فخضع له بقبول وتبرير : ملا شقوق عالمه بالبطولة
البطولة تظهر الحياة وتصددها وتعيد لها زهوها
وامتلاها • وفي البطولة تتغير صورة العالم ، يصبح
الوجود انعكاسا للذات في مثالية شخصية ، ويصبح
العالم كله فعل اقتحام وفروسية • يستسلم
العالم في البطولة ، كما يستسلم في الحلم ، فيتحد
بالبطل ، وتزول ، إذ ذاك الحدود بينه وبين الإنسان
- بين المظهر والجوهر •

البطولة لعب يمز الحياة ، يفتحها أو يفتصمها •
والبطولة مغامرة : حين نغامر تغير وجودنا • نغامر
فتتغير ، فنحظى بنفوسنا • نتخذ المغامرة طريقا
- نضل في هجرة رائحة خارج نفوسنا ، لقاية
واحدة : أن نجد نفوسنا •

تعبير البطولة عن نفسها بلغة ساحرة ، متحركة
تخاطب الأعصاب والجلد والمضلات والحواس •

كان ذلك ضد الشرائع الخلقية وضد المجتمع • بل انه « يرى الوحشة الأنس الأنيس » كما يعبر تأبط شرا ، ويستأنس بالوحش ، (عبيد بن ايسوب العنبري)

— ٣ —

بالفروسية يرفع الشاعر الجاهل العالم الى مستوى الكل ، أو لشيء — الانتصار أو الموت • وبالحب يرفعه الى مستوى الفرح الكياني الكل الاسمي •

ينطلق الحب عند الجاهل من الجسد ، ثم تأتي النتائج النفسية والذهنية • توفر اللذة الجسدية غبطة الاكتمال والتكامل • فيها يجد الجاهل جنته الأرضية • يتخلص من تعب المتاعه ويلوذ الى الراحة المرأة له ، الواحة والماء ، والجمال كله ، رمز الخصب والطمانينة ، رمز مابيعث ويخلد ، ومايعلو ويتسامى ، وهو يشعر ، اذ يسيطر على المرأة ، انه يسيطر على الطبيعة نفسها ، فالمرأة غاية لغايات وراحته وأكثر منها • كان الشاعر العربي يعتقد ان في المرأة قوة سحرية طوقسية خيرة تؤثر في الروح والجسد معا • وهو يقرنها دائما بالطبيعة ويراهما من خلالها • حتى ليخيل ان موقفه هذا منها يفسر شعوره بتفوقها عليه • ولعل البكارة تأخذ معناها ، السحري قربا ، من هذا الشعور فاذ يفيض العذراء يحدث في جسدها تغيرا اساسيا يدفعه الى الظن انه ، وهو مخلوق المرأة ، قد خلقها بدوره • وهذا على الصعيد الاسطوري ، يكرر تأكيد الاسطورة القائلة بان آدم خلق قبل حواء •

العبد الأول في حياة العربي هو عبد الجسد حيث تتوحد الشهوة واللذة والنشوة • فالشاعر العربي دائم الصلاة صلاة هذه آيتها : العالم جسد ، لكن اجعله ، ايها الحب ، أكثر امتلاء وحضورا •

هناك ، الى جانب هذا الحب الجسدي ، الحب العنزي ، العالم ، بالنسبة للشاعر العنزي صورة شغافة لحبيبتة ، كل شيء فيه يصير على مثال حبه : يصفو ، يتلألأ ، يخلق توبه الكثيف المعتم ، ويصير روحا ، الجسد حاجز يهدمه الحب لتحرير الروح ، لجعل الإنسان كائنا آخر : نسرا مثلا ، أو ملاكا • وان يصير الإنسان ملاكا أو نسرا يعني أنه يتخلص من

انه سائر الى الموت ، وان الحرب تجعل هذا المسير • غير أنه ، في الوقت ذاته ، هو من ان الحرب لا تتقدم مع انها مليئة بالموت ، ان تغلق في وجهه افق المستقبل وابواب الحياة • انه يتحرك ، ويحيى ، بالحرب وفيما وراءها •

لم تتغير ، جوهرها ، شخصية الفارس في الجاهلية والفترة الإسلامية الأولى • لكنها تلونت بطابع ميثاقيزيائي الهوى • لم تكن الفارس الجاهلي أبة تعزية فيما بعد الحياة • كان يعتقد ان انتصاره أو فشله رهن بآرادته هو • لا بالآرادة الالهية • وكانت الفروسية الجاهلية مبطنة بمرارة زالت في الإسلام ، حين صار الفارس يموت شهيدا وصار للشهادة جاذبية داخلية ، من نوع آخر •

شخصية الفارس ، كما يقدمها لنا الشعر الجاهلي ملتزمة وحررة ، متعاونة ومتفردة ، جوابية ومقيمة في آن معا • ينظم الفارس في الحياة اليومية وسط الفوضى والصدفة • ويتسجم وسط امتداد لاشكل له • في الليل يأسره النهار ، وفي النهار يحن الى وسادة الحبيبة • انه عشير الوعد والخبرة والقدح والريح ، صديق الريح والشمس المسابت • في اعماقه شيء دائم يعذبه ، يثيره ، يثقله ، ولا شيء يرويه أو يرضيه أو يهدئه • الا كإكراه بشري • وليست فروسيته الآتية الذاتية الا نوعا من التنازل لنفسه المحدودة ، في نهاية المطاف ، من هذه الطبيعة حوله • من فضائها الهائل ، وفراغها المهيب • بل ان ذلك هو ما يدفعه للتهور ، والاستهانة بشخصه والتطويع في هوة المفارقة ، لتصير حياته على مثال الصحران : مظلة ونسبية ، بسيطة ومعقدة ، ثابتة وتناهز كالرمل •

الى جانب هذا الوجه الاخلاقي في الفروسية ، العربية ، نرى جانبا آخر تسميه فروسية اللاتنازه وتمثل في الشعراء — اللصوص والصعاليك والغاضبين عامة — ولا تستند الى شعور بالواجب بل الى الفردية التي تحس احساسا طاغيا انها قادرة على هدم قانون الضرورة ، وتحقيق ما قد يعتبره العقل مستحيلا • الآرادة هنا ، كنية صافية هي الصفة الأولى للبطولة ، والبطل هنا رجل مأخوذ بالشهوة ، يذهب في تلمييته الى آخر طبيعته ، وان

وفي الجسدية ، شأن العذرية ، بعد روجي ونار ،
سحرية تدفئ وتضيء فالحب الجسدي اله يمدد
وان كان ملعونا * ذلك أن المرأة - الجسد والروح
هي ، بالنسبة للشاعر الجاهلي ، مكان يتصالح
فيه مع الزمن والموت .



تمثل لنا الحساسية الشعرية العربية ، على
صعيد الحب جدلا بين اللذة والألم ، بين التخلي
والتملك ، بين الغبطة والحسرة . هذه الحساسية
نقيض اللذة التي تحارب الألم لتقضي عليه ، ونقيض
الألم الذي يريد ان ينفي كل لذة . وحدة اللذة
والألم ، في هذا المستوى ، دليل على سمو الشاعر
عند الشاعر الجاهلي . كلما تعمق الانسان في فهم
كيانه ، ازدادت هذه الوحدة وشوحا وازداد ادراكه
اياها ، وطاقة اللذة أو الألم دليل على طاقة الحياة -
فيقدر ما يحيا الانسان بعمق يتألم أو يقتبط بعمق .
الزمن عند الشاعر الجاهلي عامة ، وعدو العاشق
، خصوصا ، ليس عند العشاق زمن بالمعنى الذي
نتعارف عليه الناس ، زمينهم هو لحظات هيامهم
في عالمهم وحسب . لا يجري زمينهم متواصلا كالماء ، بل
يتجزأ فترات كالقشاعات .

في هذا الزمن ، يتوقف - ذلك هو رجاء العاشق
ذلك هو جوهر كل شعر عظيم في الحب .
يقضي جراح العود التمزق لحظة اللقاء في الليل
فيود لو يتناول هذا الليل الى الأبد ، دون أن يعقبه
النهار .

**وود الليل ، زيد عليه ليل
ولم يخلق له أبدا نهار ..**

ولماذا النهار - لماذا هذا الزمن الرياضي الأجوف ؟
في لحظة لقاءه مع حبيبته ، الزمان كله - أبديته
الحياة والموت والنشور :

**كلانا نستमित اذا التقينا
وابدى الحب خافية الضمير
فتفتلتني واقتلها ونحيبا
ونخلط ما نموت بالنشور**

بل ، ان الحب مركز تتلاقى فيه الأطراف : الحياة
والموت ، الغبطة والألم ، القبر والنشور . ويتضح
هذا المعنى عند العذريين ، بشكل خاص : لا حب
عندهم ، دون ألم أو موت . الحب والموت ، عندهم
واحد . يرفض العذري النخلي عن حبه ليتخلص من

الشروط الاجتماعية التي تحيط به وتشل وجوده
لا يستطيع أن يتغير ويغير العالم ، ماديا . لذلك
يغيره ، سحريا ، بالشعر . يريد ان يكون مايجلم
به ويتوق اليه ، وبهذه الإرادة يقترب من الكائنات
التي لا تتبدلها المادة بمكان محدود بطروقه وعواقبه
أو بصورة أو جسم .

لكن جدلا الأطراف أساسي حتى في الحسب
العذري . فبعد الاتحاد (اتحاد العاشق والعاشقة)
تأتي الوحدة (انفراد العاشق أو العاشقة) . بعد
المشاركة ، العزلة . فإذا لم يكن هناك شيء يتعلق
بنا ، فإننا لانريد أن نتعلق بأي شيء * يصير
العاشق غفلا ، يموت وحيدا في البرية كأي حجر ،
شأن المجنون والمرقش ، قبله .



لهذا كان الشعر العذري ، كالحب العذري ،
تجسيدا للحياة في فصلها المقدس - في الظلمة
الأبدى وحنين الروح للجسد ، والحرارة التي لا تقدر
أن تثقب أسوار الحصار . وكان الشاعر العذري
يدرك ببطرته الميل الغريزي عند المرأة للمعذبين
الذين صمقهم القدر وباتتالي لحاسنهم والقضاء على
آلامهم . لهذا كان يقدم نفسه لحبيبته في حركة
من التعاطف الأولى البديء ، ويصيح في صراخه
معذبا ويدعوها الى أن تبادهل حبه ليشم شفاؤه ..
انه ، بذلك ، يصور لها أعماقها : فهي ، بغريزتها ،
لا تريد أن ترى في العالم الا الطفولة التي لا يجوز أن
تسوء .

وحنين يغاطب الشاعر العذري حبيبته بلهجة
الاستعطاف والانسحاق ، يقدم بدلا شعريا (اعترافا
معموسا يقوم به الذكر امام الأنثى) للرجس
في فعل الحب : يفرق في المرأة كقوة هائلة سرعان
ما تتلاشى وترقد في أحشائها عاجزة ضعيفة
كالطفولة . وليس تمينه الموت الا صدى الفطرة
الأولى : ففي فعل الحب يترك الذكر عادة الحياة ،
أعني يترك عادة الوضوح والتعلل ويدخل عالم
الاخطاف والنشوة والغيبوبة - العالم الواقف على
حافة الموت ، الشبيه بالموت .

العذرية والجسدية هما طرفا الحب عندالشاعر
العربي : الأول تراجع الى الداخل ونفاوة ، والثانية
اتجاه الى الخارج وانغماس في الحسية . وهما معا
وجها حقيقة أولية في حياة الانسان ، ومحرك فطري

الآلم أو الموت .. الآلم والموت آثار تركها حياتهم وهي تندمج بقواها الخفية صوب المزيد من الحضور وغبطة الحضور - في ملكوت الحب - كل شيء في كيان الشاعر المعزى يصير بقوة الحب مسحوراً وكيمياء تحويل - الحب عنده قوة تسير بفاعلية أسطورية ، نوع من الانسياق والاستسلام يرى فيها سواد اتخذ بحبيته أم لم يتخذ ، نفسه ووجوده وطريق خلاصه - وليس شعره الا واسطة للتغلب المسحري على الزمن الرياخي ، وخلق زمن نفس آخر: ملء لا يمر ولا ينفد - زمن يجري خفية الى جانب الزمن

٤

الشعر العربي شعر شهادة : لم تكن غاية الشاعر العربي أن يغير العالم ، أو يتخطاه ، أو يخلق عالماً آخر ، كانت غايته أن يتحدث مع الواقع ، ويصفه ، ويشهد له - يحب الأشياء حوله لذاتها ولما تمثله ، ويضع كل شيء حيث يفرح به ويفيد منه - لا يحاول أن يرى في الواقع أكثر مما فيه ، وإنما يحاول أن يراه بكل ما فيه - هكذا يكتسب كل شيء في لوحة الصحراء قيمته ومعناه - من الخردون الى الجبل ومن الكوكب الى الحرياء ، الشاعر الجاهلي يرى ازاء الطبيعة ، كالشمس التي تضيء الأشياء العالمة دون تمييز ، ودون تفريق بين العظم والتافه - يسلك بمقتضى الأرض - وأقى - لكن يجموح وشهوة - غنائى صاف ، سواء في شهادته للعائى الانسانية بروح الفروسية ، أو للأشياء ، بروح التعاطف ، يقنى الفرح والمأساة ، الفطمة والكتابة الحب والكراهية ، التمرد والرضى ، الرجاء واليأس -

يريد الشاعر الجاهلي ، كشاهد ، أن يعطى لما يشهد له صورة تطابقه - في كيانه ما يتوسب ويدفع الى الخارج ليصير مثله - خيمة ، وامتدادا صحراويا وليلا - فشهوة التحقق في أعماقه شهوة الخارج ، شهوة أن يصير مادة ، أن يتشيا هو نفسه أيضاً ، أن فيه توقا الى أن يخلق زمنا آخر ومكانا آخر -

لم يكن الشاعر الجاهلي ينظر الى الأشياء بأفكار مسبقة ، كان يحسها ، ويراه كما هي ، بسيطة واضحة - لا تخبىء بالنسبة له ، أية دلالة متعالية أو معنى ميتا فيزيائى - ثم أن شعوره بالانفصال عنها ، هو شعور كامل بذاته المستقلة ، قفى الجاهلية

تعارض جوهرى بين الذات والموضوع - لكن بينهما جدل يهدف به الشاعر الى القبض على الأشياء فهو جدل انقسام ، يملك وسيطر ، لا جدل وحدة -

الانسان هنا ، لا الله ، هو مقياس الاشياء ، وما الطبيعة الا مجال لقلعه ومرآة لتجاربه - والطبيعة عند الشاعر الجاهلي ، ليست موضوع تعاطف كوني ، وثنيا كان أو رومنتيقا ، وليست ملجأ أو تعويضا - وإنما هي واقع يخشونة الحجر وعزى المسار - هذا النظر الى الطبيعة يمكن اعتباره معاصرا ، إذ يراها شيئا أو موضوعا ، على النقيض من القدماء ، خصوصا لدى اليونانيين ، إذ كانوا يعتبرونها نظاما أو قانونا - فليست الطبيعة فى الجاهلية قيمة ، وهي لا تنطوى على اخلاق ما ، ولا تعلم شيئا - كان الجاهلي ، عكس العكس ، يرى فيها وحدته الهائلة ، فتخلق في نفسه ارادة القوة واليقين يقينا كليا ان لاصديق له غير بسانته -

وجود الشاعر فى عالم كهذا لا قاعدة له عسير القوة تقوم على البحث والقلق وحرية الحركة والعمل الى الحد الأقصى - فيقنيه بذاته ومصيره ينبعث من كون هذا العالم دون قاعدة - تبدأ حياته ونشأته في سديم من التفتت والصدفة والفوضى ، لم يكن الشاعر الجاهلي يرى في العالم فعل القوى الأبدية لاله خالق حكيم ، لا يمكن الشك بخلقها ولا يمكن مناقشتها ، بل كان يرى فيه قوة تنلقى طاقات البشر الذين لا يرتبطون بشيء الا بشيائهم الخاصة - وكان يعتبر العالم أفقاً للعمل الحر الذى يزداد حرية يوما بعد يوم ، وكان يحس فى اصطدام ارادته بالعوائق ، عزيمة الانسان الذى يرفض ان يفرض عليه العالم الخارجى معنى ليعترف به أو اتجاه لا يسلكه لينفصل عن ويتراجع ، ويعان استقلاله ويمجده حتى فى الفشل والسقوط ، وفى الجنون والجريمة - فالطهر الحقيقى ، بالنسبة للشاعر الجاهلي هونى الحياة ، وليس وراء الحياة -

ولم يكن العراك الدائم ، والانتقال ، والهجرة الا اشكالا من رفض العالم الخارجى ، وهو رفض يقيه أو يصيره وسيلة لأشباع الذات وتوكيدها ، فالعربى فى جاهليته ، هو من تماذجنا المثالية الأولى : يستهى الأشياء ، يلتهبها آتيا عليها ، باحسا عن سواها - العلاقة بينه وبين ماحوله كسلاقة

من هذا الوضع الوجودي ، اثبت ما يمكن
تسميته حس الدهر . واعنى بالدهر القسوة
الخارقة التي لا يمكن مقاومتها : تأخذ كل شيء
وتفتر كل شيء . أمام هذه القوة يحس الشاعر
الجاهل أنه عاجز ولا حيلة له " انها ليست قوة
الموت ، بل قوة الحركة الايقية التي تندرج في
تيارها ظاهرة الغياب - غياب الحبيبة والربيع
والأهل والقبيلة . انه شيء خفي ، يأتي من الخلف
مفاجئا ، لا يفلب . ومجيئه حتى - الآن أو غدا
أو بعد هنيهة . هذه القوة ليست ظاهرة عابرة ،
وانما هي نمط حياة .

من هنا الكتابة المجزأة في الروح العربية
والشعر العربي . فالكتابة عند العربي تبع أصل
وطبيعة . نمة حسرة في الشعر الجاهل تبطن حتى
الفرح . مهما زخر العالم بريح الفرح وناره يبقى
في نظر الجاهلي طيفا بتلاشي مع الفجر الطالع .

الدهر شقاؤه الأكبر ، يتحسس بالاصمائل
والاستحار ، بالتهار والليل ، بالموت الذي مضى وجاء
ويجيء . الوجود كله نسيج طواه الدهر أو هو
أخذ بطيه .

هذا يوضح لنا كيف أن حساسية الشاعر
الجاهل حساسية إفراط وهياج ، تمزج دائما بين
الخطوة والقفز ، بين ما يقبض عليه
وما هو قبض الريح .

يوضح لنا أيضا كيف أن الشعر الجاهل يصدر
عن حساسية متعردة بقدر ما هي اليقظة . الكرم -
الاستسلام والخشوع والتخل أمام الضيف - هو
الوجه الآخر لكبرياء التمرد الذي يصل أحيانا إلى
الفتك بالآخر في سبيل التملك . تجسد هذا
الجدل الشخصية الفارس . فالفرسية هي صيحة
التمرّد ضد العالم ، وغايتها اثبات الوجود، والعيش
بامتلاء . حس الفروسية هو ، من هذه الناحية
حس الكفاح ضد الدهر . بهذا الحس يؤثر العربي
الجاهل - الأعمال التي تأتي عفوا ، على الأعمال
التي تأتي عن روية وتفكير . وبهذا الحس يقرن
اصالة الشعور باصالة العمل - سليفة الشعور التي
لا يتخضع إلا للاتفعال وسليفة الشجاعة التي لاتابه
للنتائج - هكذا يتكامل شكل الحياة مع معناها -
وفي مستوى هذا المعنى . ومن هنا ، تألقها وغناها
وجاذبيتها .

الخالق بمخلوقاته ، علاقة ترفض الثبات والمحدودية
وتقدس الفعل والحركة . الجاهل عدو الوجود
الثابت ، لا يحس بوجوده إلا لحظة يرفض هذا
الوجود - أي لحظة المقامرة . بالمقامرة تخف وطأة
العالم أو تتلاشي . لاتعود هناك أية عقبة أو أي
عاجز . يصبح العالم مرآة الفارس المنسادي
الأخذ ، يصبح العالم ، هو أيضا ، فارس استجابة
وعطاء .

العلاقة بين العالم وأشياءه من جهة ، والشاعر
الجاهل من جهة ثانية ، تبرز في غاية الوضوح
وفق ضرورة عصبية على ارادة الشاعر والأشياء معا
نمة تقوب وشقوق يكشف عنها الشعر العربي في
نسيج الواقع وجسده ، نلمح كيف تنضج ملاملا
وتكررا ، بحيث يبدو العالم شبيحا مخيفا قد
نفيمه لكننا نخرج عن مقاومته ، ونقبل أن نغنيه ،
لكننا لانستطيع له دفعا . هكذا يقدم لنا الشعر
الجاهل ، فيما يقدم ، عالما مسحوتا ، مهادا ، يجتر
نفسه ويتكرر حتى الظلمة - عالما أشبه بعسكر
مفتوح للعدو المتربص المفاجيء - ومع ذلك لا يفر
في الوقت نفسه ، من أن تقيم فيه خيامنا ونصنع
إلى الخطوات المدونة الآتية على مهل أو عجل
حين غرة . هكذا أيضا تفتت التناقضات الكلاسيكية .

الصحراء في هذا المستوى ، تجسد جدلا فاجما :
كل شيء فيها ملك الإنسان وهو لا يملك أي شيء .
فهى أماكن خالصة ، لحظة هي استحالة خالصة .

الأشياء في نظر الشاعر الجاهل ، تعبّر
كالكفيم . تتراعى ، وسرعان ماتخفى ، تصبح
كل لحظة تمر ، ذكرى شيء يضيغ أو يغبى ، فلا
يكاد الشاعر ينظر حتى تصير نظره جزءا من
الماضي . من هنا تشبيه الشاعر " بالحاضر يملأ
المسافة بينه وبين العالم . واذ يملأها لا يثار من
الطبيعة المتفصلة وحسب ، وانما يشعر بالسيادة
عليها أيضا . والصحراء فضاء متشابه أو يكاد .
مازراه غدا ، يبدو مطابقا لما رأيناه أمس . ليس
المستقبل إذن ، في مثل هذا الفضاء على الأقل
إلا ماضيا موهما . فنحن لانتعرف على شيء جديده
وانما نكرر بشكل آخر معرفتنا للشيء ذاته ، أو
لشيء واحد بثياب مختلفة . كل شيء داخل مسبقا
في الماضي ، وكل شيء اليك رأيناه واعتقدنا أن نراه .

ما يحفظه أو يؤاويه * فتركاه الكلام على ما يخسه
طقس نفسى وحياتى وتعبيرى ، من طبيعته أن يتكرر
دائما .

القصيدة الجاهلية خيمة هى أيضا مليئة بأصوات
النهار وأشباح الليل ، بالسكون والحركة ، بالحسرة
وانتظار الوعد . انها شيء يحيط به الفضاء من كل
جانب : ملء بالتجاويف ، يتداخل ويترشح ، ويجلس
فى الحرارة الشاغرة . انها فضاء الشاعر الى جانب
الفضاء الآخر المحيط .

القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية : لاتنمو ،
لاتبنى - وانما تنفخ وتنساب . والشعر الجاهل
صورة الحياة الجاهلية : حس ، غنى بالتشابه
والصور المادية . وهو نتاج مخيلة ترتجل وتدور
من خاطرة الى خاطرة ، بطرفة ودون ترابط ، وهى
من شهادة قوامها الدقة والتسوافق التام بين

الشعر الجاهلى هو هذا الجدل المحب القسوح
الحزين الفاجع ، بين الدهر الممت والبطولة الشفافة
يتضمن حس الدهر حس التقطع . كان الشاعر
الجاهلى يعيش فى جدل مع الطبيعة المتعوجة
كالرمل ، ومع الدهر الفاجر ، ومع الغياب الدائم
كان انسانا متقطع الحياة والحساسية . للمحطات
التي يعيشها مفتتة ، مسعوقة ، مبهتة تجهل
سامة اللذة الطويلة ، ولا تعرف غير شرارها الفاجى ،
لكن السريع التلاشى . كان شاعرا يقصر طموحه
على المدهش الطفولى : يصدق بسرعة ، يفرح بسرعة
ويحزن أن يثقل نفسه بسلاسل النظام ، عقليا كان
أو اجتماعيا . ليست لديه رؤيا كاملة بقصر بها
وجوده . لا يملك ذاته . قادر على العنف قدرته على
الجنان . انه طاقة فعالية مكرسة للفروسيية
والحب .

انعكس هذا الوضع الوجودى فى
كيف بناتى لشاعر عمه حس .
العصيدة والمؤلفه من حرا .
الجاهلية دور تليف .
لها اطار بناتى . انها قصيدة حرة .
منحنى انفعاليا . وتضى حيث حملها .

والحر .
كده . عدم يوم حدر .
شعر مفتوح بقدر الاسمان
بها . ما .
الحسنة

ولا تقدم لنا القصيدة الجاهلية مفهوما للعالم .
وانما تقدم لنا عالما جماليا . المفهوم يتضمن موقفا
فلسفيا ، والفاعلية الشعرية عند الجاهلى انفعالية .
لاتسمى بالمفاهيم بل بالتصوير والحياة . تعنى بالواقع ،
فيجمال القصيدة الجاهلية لايسهل ما تعبر عنه .
يتصل بالحزن الداخلى الذى يوجهها ويحييها . انها
قصيدة تحب لذاتها ، لا للموضوعات التى تتناولها
انها لا تشرح عقليا ، بل تشرح بدءا من الحساسية
والانفعال وجملة المشاعر الانسانية البسيطة والمعقدة
الغامضة والواضحة . وهى لاتحاول أن تميد خلق
الواقع ، بل تتحدث معه . ولا يهمها ان يأتى هذا
الحديث متلاحما بقدر ما يهمها أن يأتى مخلصا
لهذا الواقع الذى هو . بطبيعته أصلا ، غير متلاحم .
فالمسألة بالنسبة للفاعلية الشعرية الجاهلية واليس
مسألة خلق الواقع من جديد ، بل مسألة شرح :
لاتقصد أن تحصل على مجموعة متماسكة من
الموضوعات والأفكار وبالتالي ، على قلق فى الشعر
وبواسطته ، وانما تقصد أن تعيد من جديد هذا

دائم التغير . تعكلكا الخارجى طبيعى اذن . هو رداء
الشعور المتحرك . الداخلى . انها قصيدة ترسم
أيام القلب . انها صورة بالكلمات عن المكان - المناه
المكان - الصحراء . أعنى أنها اشكال واحدة رتيبة ،
لكن الرتابة هنا طريقة ، على الرغم من أنها مقروضة
وتعكس تسميتها رتابة التنوع ، أو الرتابة الرائية
حسب تعبير البير كامو فى كلامه عن الرتابة
عند شيستوف . فالتكرار فى الجاهلية هو بصدد
الصحراء الذى يتجلى عند النظر الى الامام والالتماع
الى الورا . ان قفا العالم الصحراوى ووجهه
شيء واحد . الصحراء صخرة الحياة : جامدة فى
عنادها البخيل ، العارى ، الواحد الشكل . والشاعر
مثلها راسخ فى عناده وتطلعه الى السيطرة والتملك
ومن ثبات كليهما ثباتا يتناقض مع الآخر وينفيه .
تنولد الرتابة . ثم ان الشاعر الجاهلى ، اذ يواجه
المطلق الارضى ، يعيش فيه ومع حساسيته الواضحة
اعتنى يتعلق بكل شيء يخصه ، ويرتبط كيانيا بكل

أن يعيشوا خارج مملكة النظام والمجتمع - في مملكة الطبيعة ، حيث قضاء الحرية . ويمثل هذا الاتجاه الصعاليك والنصوص والغاضبون اجمالا ، ولشعرهم عالم متميز ، خاص .

هناك أخيرا ما يمكن تسميته الاتجاه السحري ، ويعتله عبد الرحمن بن الحكم البهرائي ، ولهم أجد لهذا الشاعر ، الذي لم أشر على أية معلومة عن حياته ، الا قصيدة واحدة . وقد أدخلته في هذا الجزء من ديوان الشعر العربي ، ترجيحاً مني أنه عاش في أواخر النصف الأول من القرن الثامن الميلادي . والطريف ان قصيدته هذه تروى في سياق الكلام على الملح والطرائف . وليس هناك ما يمننا من القول ان الرواة والمؤرخين العسري عملوا تدوين شعر كثير من هذا النوع - وقد نما هذا الاتجاه السحري ، فيما بعد ، لدى الصوفيّين .

في قصيدة البهرائي - ولم أثبتها في الديوان كلها - تشويش للنظام وعلاقته وثورة ضد ثبات جسمه . انها سحر يخلق نظامه وطبيعته . انها كلمة - كلمة - وحيث تسود الكيفية ، تحصل ثروة واللون والتغير محل الثبات ، واللزوم محل الحرة من الراسلة الطبيعية . يصير وان كنا ملكا لنا كله . والتغير في هذه القصيدة سحري : اعني لا تقدم لنا عالما اصطناعيا ينتج عن الأفيون وغيره ، بل تقدم عالما حقيقيا ، ضائعا . مثل هذا الشعر يقودنا ، بصوفيته وسحره ، الى اسرار الطبيعة . فهذه القصيدة شعر آخر - صلوات وتعاويل ورفى فيما وراء الشعر .

هنا ، يمتزج كل شيء بكل شيء - الموت والحياة ، الجنون والعقل ، الأرض والسماء ، الجسد والروح ، لاشئ يظل قاعلا ، متوترا متفجرا ، غير الجسود والهوى والضياغ في بخار من العبث الجميل ، الفسح كالعالم .

ماهي المقاييس التي اعتمدتها في اختيار الادبوان الشعر العربي ؟

عن هذا السؤال اجيب ان اختياري شخصي ، لااختيار الفني مهما حاول الافادة من قيم حمالية غير شخصية ، يبقى ، كما ارى ، شخصا خاضعا للآب الطوائف الدينية او الظاهرة ، المجنرة او

العلق وهذه الموضوعات والافكار الى مسكنها في الحياة الاليمة . من هنا لا تشكل القصيدة الجاهلية عالما مستقلا ، متميزا كافيا بنفسه ، وانما هي جزء من الحياة . ان طريق القصيدة الجاهلية موجود ومهيأ حتى قبل كتابتها . فهي تشخيص وتشيل لحالة قائمة مسبقا ، حالة مجددة يعيشها الشاعر ويدافع عنها حتى الموت . انها صلاة تشهد لحياته وتباركها . اذن لا يقصد الشاعر الجاهلي ان يغير حياته ، بل يريد ، على العكس ، ان يؤكد لها . الحياة هنا فرح مقبول سلفا ، وإيمان يوجه الحياة والحساسية . الوضع أولا - ثم يأتي الشعر فيثبت ويغنيه ويمجده ، ويهبط له . الشعر الجاهلي سهم مرشوق لا ينظر الا امامه ، لا يجيد ولا يلتفت الى الرواة .

بين الجاهلية وواسط القرن الثامن الميلادي ، نستطيع ان نلاحظ خمسة اتجاهات شعرية او ، على الأقل ، ملامح بارزة تشير اليها .

أولا : الاتجاه الميتافيزيائي القائم على معنى الحياة وفيما وراءها ، ومن مثليه ادوية . ان قصيدة آسية بن ابي الصلت احصاء السحري العربي المعري .

ثانيا ، الاتجاه القائم على الصورة الشعرية كثقافة ايحائية بعد ذاتها . ويعتبر دو الرمة رائده الأول ، ومن أغنى شعرائه ، بعده ، أبو تمام والشريف الرضي .

ثالثا : الاتجاه الايدولوجي ، ويمثله الكميت بن زيد ، ففي شعره نرى للمرة الأولى ، تبشيرا بقيم وافكار معينة يمثلها في الشعب اتجاه سياسي واضح . الكميت ، من هذه الزاوية ، شاعرنا الملتزم الأول . وقد تحول بشعره من القبيلة الى الشعب ومن الخليفة او الوالي الى الجماعة ، ومن السياسة بقصد الوصول الى الحكم والبقاء فيه ، الى السياسة بقصد نشر العدالة وتحقيق المساواة . وقرى في شعره للمرة الاولى ، اشارة الى الفقراء والجاهلين ، والى الذين يتبعون بالخيرات دون سواهم ، من حكام ومفتشين .

رابعا ، اتجاه اللا متتمين - أي الشعراء الذين اضطروا ، ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية

المعبرة ، حتى ليسجّل احصاء حركتها الى ايه منتهية واضحة .

حاولت أن أنظر الى الشعر العربي من ناحية القيمة الفنية الخاصة التي تتجاوز حدود الزمان والمكان ، وتخطي الاعيانات التاريخية والاجتماعية لكن دور ان يعني ذلك اسي بعيت أهميتها ودورها . اشعر يكسب قيمته الأخيرة من داخله . من على التجربة والعبير ، وليس من الخارج . مما يعكسه أو يعبر عنه . فلا يمكن تقييم الشعر بمقياس اعتباره وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، أو باعتباره تناول موضوعات معينة دون أخرى . انه صوت كذب نفسه . قائم بذاته ، فيما وراء موضوعه وبيئته .

ان يكون امرؤ القيس أو غيره غنى ليل الصحراء ونهارها أو أي موضوع آخر ، أمر لا يهمني بحمد ذاته . يهمني كيفية عائه . هل ارتقى بالحسنة العربية الى مستوى انساني كلي ؟ هل ما يزال تعبيره يحفظ بالحرارة والعمق وحساسية الابداع ؟ هل سيطرت عليه الحالة الحبيطة به ، اجتماعيا وتاريخيا فجزفت وصيرته صوتا شاحبا يردد أسداسا ويكررها ، أم انه - فيما يرتاد - شيئا ويعاينها تلمس يوقها ، يطاقة الشعر وزخم الابداع ؟

ينح عن ذلك اسي نتعب من احساري عند الذي يصلنا بشخص الشاعر - بهيمو - الذي حبه وآلامه وحياته هو - دون اعتبار للقبيلة والخلقة - والتقييم الاجتماعية السائدة : الخيط الذي يصلنا بالشخص لا بالجمع . بالابداع لا بالتاريخ ، بالشعر لا بموضوع الشعر .

هذا يوجب على أن أشير الى اسي اميل الى اعتبار المدح والهجاء وما يشابههما أو يتصل بهما ، جزءا من تاريخنا الساسي الاجتماعي . لا جزءا من تدرج الشعرى . وهذا يصمن اسي لم اقيم الشعر العربي على أساس مواضعه ، وانما قيمته من حيث طريقة العبير ومدى تجاوبها مع القيم الشخصية المعاصرة ومع فهمي الشعر .

يعترض هذا كله ان يكون للشاعر الذي يقع اختيارى على شيء من ساحه ، صوت خاص بهدون عمره ، وان يكون هذا الصوت ملء اللغة الشعرية وملء فامة الشعر : لا يطبع الا ضروراته الداخلية ولا يحثيه اى شيء خاسرحي ، بحيث لا يمكن

اعماله والاستغاضه عنه بعمره . وبحيث يعرّض الاعتماد به حتى على أشخاص ليس من عالمهم أو اتجاههم .

وكان اختيارى للنقصيدة أو اسطوانة يسير ، على الضعيف العملي ، اطرادا مع ابتعادها عن العيب أو التكرار وعما يمكن تسميته استسحاب اعترافه الشعرية الشائعة . ان بعد الاثر القوي عن المسبق أو المكرس دليل من الادلة على قيمته ، وعلى الوحدة الصميمية بينه وبين صاحبه .

وقد سبقت هذا كله الحياة من جديد ، مع الشعر العربي فلا نستطيع ان نذوق أو نلهمس انرا فما ماصيا الا اذا جيسا معه من جديد داخل اليه من جميع ابوابه ، ونمنحه الحضور .

لكن كيف نحيا مع قصائد الماضي؟ كيف نميز بين قصائد ما يزال تحتفظ بحضورها ، وقصائد جمدت وماتت ، الخواب شخصي خاص ، ولكن جرابية . ونشرك اختيار الخواب حقا للجميع ، فس هناك الا قليلون جدا يعرفون ان يميزوا بحس ، وان يعرفوا . حدد في ضوء العصر الذي نعيشه ، الشعر القديم الذي ما يزال يحتفظ بحرارته وغناه ، بهما بعد . به كيرة تبدل الى هذا الشعر . طه بهاله من الرعي والشعور . نرى ان عدم برا فما ماصيا عليه ان شعره يمدى يده عنه ، محط الفهم والخيال والصدق .

- ٧ -

لماذا « ديوان اشعر العربي »؟

بحسب أولا على تسعة شخصه كت اطرحتها . وما ازل ، حول وضع الشعر العربي . وناشئت هذه الاسئلة عو يقيني بقيمة هذا الشعر وأهميته . وأريد هنا التذكير بنسى حصر اهتمامي بالجانب الشعري الخالص - بعمل ، في ديوان الشعر العربي - عمل شاعر ، لا مؤرخ أو عالم .

تذكر أهمية هذا الديوان ، اذا تذكرنا ان الطاقة الابداعية الأولى عند العربي هي الطاقة الشعرية ، وعرفنا كيرة اشعر الذي ورثناه عن أسلافنا ومقدار ثمرته ، وكثرة المصادر وتبددها واختلاف الروايات فيها . وعرفنا ، ان ذلك - حلو مكتبتها الشعرية هن مجموعات حديثة تاختيارها روحيات نظر جديدة .

تصنع لأى وزن ، ومع ذلك تزخر بروح الشعر وصوره ، وهذا كله يزيد إيماننا بأن الشعر طاقة متحركة ، لا تحد بأى شكل نهائى ، فبالإحرى ألا تحد بأى وزن مقروض .

ثم إن هناك تقليدا طويلا العهد أقسد الذاتية الأدبية عند العربى ، وشوه بالتالى نظره إلى الشعر ، إنه تقليد السياسة والدولة وصراع الحكم ومسايرافقه . هذا التقليد يستمر ، بشكل أو آخر ويوجه إلى مدى بعيد تسما كبيرا من أجيالنا الطالعة — فهو ينظر إلى الشعر ويفهمه بأفكار مسبقة ، ليست ، فى أى حال ، شعرية ، إن « ديوان الشعر العربى » محاولة للاستعانة بالتراث ذاته ، وبصورة مباشرة ، لاشاعة الجمال والشعر ، كما كان يفهمها الشاعر العربى ، بعيدا عن السياسة وللتدليل على أنه لا يصح أن نحدد اثرا شعريا بمستوى سياسى — عقائدى ، ولا يمكن كذلك أن نحكم عليه بمقياس سياسى أو عقائدى .

هذا الديوان يضم شعرا لا يتقدم مذهبا ولا عقيدة ولا دولة ولا شخصا ، ومع ذلك هو ، وحده ، مجدنا الآخرى .

والدور الذى لعبته ، سبب من هذا كله ، نوع من إعادة « تصوير » الشعر العربى . فانا أعتقد اننا ، العربى ولا يبدع ، لانعرف الشعر العربى حق المعرفة ، ما حله من النهضة ، بعد انحطاطه . فانه قد اتى الى الدنيا ، لم يكن الا تقليدا صارميا لمساذج الرائية . ولم يتناول هذا التقليد الروح الداخلية فى هذه المساذج ، اذ لو فعل لكان أجدى . لكنه تناول الشكل ، وفوق ذلك لم يفهم من الشكل الا جانبى القوى . لهذا كانت النهضة ، اذا جاز لنا ان نسميها كذلك ، احياء لاساليب اللغة القديمة . وكان من الطبيعى ان يرافق ذلك احياء المساذج الأدبية التى تمثل فيها ، قليلا أو كثيرا ، قوة اللغة وأصوليتها . هكذا ، أهمل النماذج التى يصدر عن تجسيرة شخصية ، والتى لا تهتم اللغة الا بقدر ما تؤدى مهمتها فى حمل هذه التجسيرة واغنائها .

لم يدرك هذا احياء روح اللغة العربية ، أعنى أنه فهمها فى مستوى النحو والصرف ، لائى مستوى الشعر والإبداع . لذلك لم يفهم الشعر العربى ولا الروح العربية .

الا أن هذا الديوان ليس ضرورة مرجعيه يعلا فراغا فى مصادرنا الشعرية فحسب وإنما يعلا فراغا فنيا . إنه متحف للشعر العربى ، مختصر وجامع . فالشعر العربى ، شأنه فى ذلك شأن الشعر فى العالم ، يحتاج إلى اعدادات نظرية دائمة فى ضوء الحاضر . ويمكن اعتبار هذا الديوان فاتحة هذه الاعدات . فما سبقه ، باستثناء حماسى أبى تمام كان جمعا تقليديا ، كلفيا أو اصطلاحيا ، بكرس المقاييس السائدة والدورق الشائع . وهذه فاتحة ضرورية ينبغي أن تتلوها محاولات ثانية — بروح هذه الفاتحة ، لكن بوجهات نظر أخرى . وتبدو أهمية هذه البداية ضرورتها ، خصوصا ، فى مرحلتنا الانتقالية الشعرية حيث نشهد نوعا من التحول يتردد بين قيم القديم وقيم الحديث ، بين جمال الطبيعة وجمال الخلق .

ثم أن هذا المتحف الشعرى يساعد فى اعادة الاعتبار إلى الشعر كفاعلية ابداع أولى فى الحياة العربية . ذلك أن دوره الآن بدأ يتضائل عن مستوى رسالته الأصلية فى حياة العرب ، صدى طاهره — أرمه — عما كان يعبر به . وما يمكن اسماؤها سياسية أو دينية أو راحة للوجدان — مرحلا التاريخيه ، فان هذا لا يجر إلى شيئا عى السامع فيها ودراستها .

وهذا المتحف التراثى يدعم إيماننا ، نحن المؤمنين بضرورة التحصيل وولادة قيم جديدة . فالديوان دليل آخر ، تراثى على أن الشعر الباقي ليس الشعر الذى يعلم أو يكون صدى للظروف والأوضاع الخارجية . وهو أيضا دليل آخر يدعم يقيننا بالفرق الكبير الذى قد يصل إلى درجة الفرق النوعى ، بين النظم والشعر . لم يبق من تراثنا الشعرى غير الشعر ، أما النظم ، وهو كثير ، فقد مات . هذا ينهنا ، اعتمادا على تراثنا نفسه ، إلى أن الأهمية الأولى فى الشعر ، ليست فى مراعاة الأصول النظمية ، وإنما هى فى الاستسلام لجموح الموهبة وهواها ، وترك التجربة تأخذ الشكل الذى يلائمها ، بقوة ودون قيد مسبق من أى نوع . إن فى تراثنا الشعرى ، شعرا ليس إلا نثرنا منظوما — يعبر تعبيرا مباشرا ويسمى الأشياء بأسمائها ، ببرودة وسطحية ، بينما نجد فى تراثنا نصوصا كثيرة لم

الحكمة والتعليم من جهة ، والسياسة وما اتصل
بها من مدح وهجاء من جهة ثانية . اعنى لم تقدم
لنا غير النتائج التى لا تبرز فيه شخصية الشاعر
وتأليده ومصطلحاته السائدة - النتائج التى لا يمكن
بصير آخر ، أن يعيد فى نهضة شعرية حقا .

علينا ، من هذه الناحية أن نتعرف الدين يقولون
لنا ، من الأجيال الطالمة ، أن الشعر العربى رتيب
عادى ، لا بأس ولا يفاجئ ولا يهز . فقد نقلته اليهم
عقليات ومناهج لا ترى فيه أبعد من المفردات والوزن
والمواضيع التى اصطلح عليها والمقاييس التى
كرست . وهكذا بدأ لهذه الأجيال شعرا جافا
بعيدا . وبدأ ، فى جفافه وبعد ، خاليا من الفن
أضف الى ذلك أن من نقله ، فعل ذلك بطريقة
جعلتنا نشعر أن عبقرية الشعراء العرب كانت
مقصورة على التفتن فى أساليب يمكن أن توصف
بكل شيء ، إلا الشعر .

وقد تطور موقف اتهام الشعر العربى القديم
الى عزوف عن قراءته ، خصوصا بين فئات الجيل
الصالح ، ربما له بعد حد منه الكثير بينهم أكثر من
رائر . نت لاجوز العودة إليها .

وساعد النقد الشعرى فى تمكين هذا العزوف
، رادته . فقد اكتفى هذا النقد ، على الأغلب ، بأن
كرر مقاييس بعد القديم ، وينقله بشكل أو آخر
ببدا . حول شكل الشعر وصناعاته وأوزانه دون
إحالة فى النظر . تذهب الى ما هو أبعد واعمق .

إن النهضة الحقيقية تبدأ فى الربع الثانى من
القرن العشرين ، حيث توقف التقليد الأعمى ، وبدأ
المفكرون والشعراء والكتاب يتفهمون عصرهم ،
وينظرون الى تراثهم من خلال التغير الشامل الذى
طرا على الحساسية الشعرية فى القرن العشرين ،
ويعيدون النظر أساسيا فى كل شيء ، مخضعين
للقد المقياس والقيم الماضية جميعا .

وجل مانطق اليه فى « ديوان الشعر العربى »
هو التمهيد ، على صعيد الشعر العربى ، لفهم
جديد وتقييم جديد .

اللغة العربية لغة الإنباى وتعجز ، وليست لغة
منطق أو ترابط سببى . إنما لغة وميض وبصيرة
- امتداد انساني لسحر الطبيعة وأسرارها - فى
كل قصيدة عربية عظيمة ، قصيدة ثانية هي اللغة .
بهذه اللغة الشعرية ، الطوقسية ، لا بلغة النحو
والصرف آمن الشاعر العربى - وهذا الايمان هو
حصيل شعوره بأن العالم كله يصير . ويصير .
هكذا يترك للغة أن تجم - **بنية** من العالم م
وتهدمه على هواها . الموجود المباحث ، الجيني هو
اللغة ، لا العالم . ومن هنا كانت اللغة فى نظر
الجاهل سحرا خارقا ، وفى نظر العربى عامه ،
عطية الله . أن اللغة بالنسبة للشاعر العربى هي
كيمياء الوجود ، أو هي ذهب العالم : وعن التبادل
فوق الحدود ، وفوق التغير .

طبيعى أن مثل تلك النظرة الشكلية التى سادت
ما سمي عصر النهضة لا يمكن أن تكون حادة . ولا
يمكن أن تفهم حقيقة التراث الشعرى ، خاصة ،
ومعنى أحيائه ، وإن تدرك الجدير بالأحياء أو
بالأصايل . هكذا لم تقدم لنا تلك النهضة من تراثنا
الأدبى والشعرى إلا النتائج الذى يتردد بين نزعتي



فصاحب العلم التجريبي يقوم بتجربته العلمية؛ فيوفر جهد الإنسانية بعده فيها ويدونها ليتلقاها من بعده أمانة متفولة ، لاحتاج الى اعادتها ، وان كانت ممكنة وصاحب العلم الرياضي يثبت حقيقة ما ويستخرج قانونها ، ويتلقى عنه دون حاجة الى عادة اثباته ، وان كان ذلك ممكنا

والعلمي يرصد الظاهرة التي ربما لا تكرر الا بعدد مرة متطاوله ، ويصفها وصفا علميا يتلقى عنه امانة ، دون استطاعة تكراره الا بصعوبة ، ومع دهر طويل .

والجغرافي يحدث من وصف الارض بما كشف ، وشهد ، ووصف من معاينة . وينقل عنه ذلك امانة متلقاة لا يمكن تكرار معاينتها الا بصعوبة كذلك .

وفي العلم النقلى الخيري ينقل العالم ما سمعه ، ورويه امانة متلقاة عنه ، دون استطاعة ، اى تلقى آخر جدير لها . فقد ذهبت بجفاف الشفاة التي

وفي ... المعرفة قد تكون الامانة ... في ... من صوف المعرفة ... فيها النسب بسهولة ، او ... ونفسه ..

واذا ما قدرنا هذه الامانة الناقلة ، في حياة العلم ، وتوقفه كله عليها ، وان اختلفت في ذلك انواعه ، فانا بهذا التقدير ندرج بوضوح طبيعة تحقيق النص ، ومن هنا نقرر حاجته الى ما يحتاج اليه كل علم من النقل وامانته ، ونسبة هذه الحاجة وقوتها ، في التحقيق بخاصة .

فالمحقق : هو من يلقى دنيا المعرفة بنص ، لم يلق من مؤلفه النقلى المشاعه او التلقى الكاتب،الذي تتصل سلسلة تداوله على الاجيال ، لتحقيق له الامانة الناقلة التي عرفنا ما هي في العلم .

والمحقق بهذا راو ، يروي وينقل نصا ، يفسل على ظنه انه هو النص الذي كتبه من نسب اليه ، كما كتبه صاحبه ، او كتب عنه بامانة ناقله .

فتحقيق النص المخطوط ، علميا تجريبيا كان او علميا نظريا ، او نقليا قوليا ، اما هو رواية له ، اى نقل امين ، تقوم عليه حياة العلم ووراثته .

واحسب ان ما قبل التحقيق من خطوات ، هد سارت بالحديث عنه تقارير وتقارير من ميثبات رسمية وغير رسمية ، واستبان من امر تلك الخطوات السابقة على تحقيق التراث ما هو قريب الفهم واضح النهج ، وان لم يصف هذا الفهم عمسل ملاقي له جدير به .

ولم يفت خطوة التحقيق نفسها بعض هذا القول فيها ، والا بانه لها ، بل قد نشرت عن ذلك نشرات وقمت مجلة (الادب) عند تقويم بعضها موقفا منها المتأديين ، بل لا يزال من اكثر المعاميم اهتزازا ، في درسنا الادبي . وهو ما شجعت معه بضرورة الوقوف عنده وقفة غير قصيرة ، تجعل تحرير هذا المفهوم اساسا عاما متفقا عليه ، في نقد ما ينشر من التحقيقات . ويرى بعد من كتب في تحقيق ومن سيجعل فيه ، ويتم به كشف معالم من عند العلماء ، تصطبغ بفكر ... من نزوة أسلاهم في هذه الاسان ... المندى العليا .

١ Sakhrat dm الماتحقق ؟

التحقيق : من حق الشيء بمعنى ثبت . فهو بمادته وصيغته تثبتت شيء - وتحقق النص المخطوط هو : اثبات حقيقته اى صورته التي صورته بها كاتبه ، وخرج بها من قلمه .

وتصور هذا العمل تصورا كاملا سليما ، وتقدير ما يتطلبه من عامله ، حتى يكون مقبولا متصفا ، وشروط ذلك كله في العمل والعامل يتوقف اول ما يتوقف على ادراك :

٢ اطبيعة التحقيق ؟

واى جنس هو من العمل العلمي ؟
واساس معرفة هذه الطبيعة للتحقيق هو :
ان العلم امانة متناقلة ، يتلقاها خالف عن سالف ، وهذا التناقل الامين من طبقة الى طبقة يقوم عليه العلم العمل التجريبي ، كما يقسم عليه العلم العقلي الرياضي ، مثل قيام العلم النقلى القولى .

وإذا ما نجل بوصوح كامل ، أن التحقيق إنما هو
رواية نافلة ، فإنا نستطيع أن نعرف :

عن أي أنواع الرواية هذا التحقيق ؟

فالرواية نقل يتلقاه أو يتحمله ، كما يقول
القدماء ، في منهجهم النقل ، ولعل في تسميتهم بمادة
الحمل إشارة إلى تعبير القرآن عن (الأمانة) والاضطلاع
بها ، بقوله : « فابن ان يحملها وحملها الإنسان »
الآية .

وبعد هذا التحمل المضطلع بالعبء يلتقيها إلى
غيره ، أي يؤدي إليه أمانة العلم كما يسمى القدماء
ذلك العمل في منهجهم ، ولعل في هذه التسمية بمادة
الأداء إشارة كذلك إلى تعبير القرآن عن الأمانة وإبلاغها
في قوله : « أن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى
أهلها » الآية .

والنقل في الرواية مختلف الوسائل والسميل ،
فقد يكون بالسماع من القائل . . وقد يكون
بقراءة منه على الراوي عنه ، وقد يكون عن طريق
عنه عليه ، وقد يكون بمراجعة الراوي عن صاحب
القول والراوي يسمع . . وقد يكون بغيره . . وقد
يكون بكلام مما يبينه أصحاب المنهج النقل في مكانه
من علم أصول الرواية ، في . . .

والأداء والرواية يجب أن يتحقق فيهما التعبير
عن طريقة التحمل ووسيلته ، والنسب على أنه الشاع
.. أو القراءة بنوع من أنواعها . . أو غير ذلك من
طرائق التحمل ، لتكون هذه الرواية بذلك التعبير
أداء صحيحاً للأمانة .

وإلى أن قوة الرواية وضعفها يدور مع طريق
تحمل المروي وتلقيه ، قوة اتصال ودقة تثبيت ، وفرق
في ذلك بين أن يحدثك من تروي عنه مشافهها ،
وبين أن يقرأ عليك ، أو يقرأ غيره وأنت تسمع . . .
والفرق في دقتهم الممهدة يبينون فروق هذه الوسائل
بما يطرأ على الواحدة منها من عوامل نقص التنبيه
أو السهو ، أو الدخل ، وما إلى ذلك وبيان هذا كله
مما لا نملك منه هنا إلا هذه الإشارة المخجلة ، نعهد
بها لمعرفة نوع رواية محقق النص القديم .
واعتماداً على هذه الإشارة الممهدة نقول .

أن آخر طرق التحمل عندهم هو ما يسمى
الوجداء ، أي أن يكون طريق تلقي النص هو أنك
وجدته بخط فلان .

وهؤلاء القدماء في منهجهم يرون هذه الوجداء ،
والتلقي مما وجد بالخط لأغبر مجال للاحتتمالات
والظنون لأن الخطوط — كما يقررون في غير موضع
من علومهم — تتشابه فيما بينها ، وعلى من ينسبها إلى
أصحابها . . وتعرف اليوم أنها تحتاج في الاستدلال
القضائي بها إلى الخبرة المضاهية .

ومن هنا تكون الرواية بالوجداء ، عملاً دقيقاً صعب
التبعية ، محتاجاً إلى التثبيت والتحقق ، حتى يغلب
على الظن أنه قوى الدلالة ، يعتمد عليه .

وعلى ضوء هذا البيان المهد نلذك في وصوح
وجلاء :

أن التحقيق رواية نافلة تحملها الراوي الذي
هو المحقق ، بالوجداء . . وكون هذا التحقيق ليس
الرواية للنص المخطوط يعزى فيها إلى من نسب إليه
أنه قاله بهذا النص ، في غالب الظن ، حقيقة واضحة
لمفهوم التحقيق الصحيح ، لا يجري حولها خلاف .
.. كون هذا التحقيق رواية بالوجداء ، ينسب إلى مواضع
القدماء . . مبهمة في روايه أساسها عدا
النقل . . . وذلك ما لا يجري فيه خلاف أيضاً
.. من تترك مع القدماء والمحدثين جميعاً : أن العلم
أمانة متخلفة .

وذلك أساس للقول الواجب في بيان مهمة المحقق
وعمله في الطفر بالأسول الخلية التي يجد بها للنص ،
وكيف يكون فحصه لها ، وما يلحقه في ذلك من تبعة
وهو قول له مجال غير هذا

أما هنا فحسبنا أن نذكر أن مفهوم التحقيق للنص
بما هو إثبات حقيقته ، التي صممه بها صاحبه .
وأن هذا هو جوهر العمل وصميمه ، وأن تقدير
أن هذا هو المفهوم الأساسي ، والقدر الجوهرى في
عمل المحقق ، قبل أي شيء سواه .

وهو مفهوم مهزوز عند جبهة المشتغلين بالتحقيق
على أهمية العملية في الاندفاع بالتراث ، مع أن إحلال
المحقق بهذا المعنى في التحقيق ، واشتغاله بغيره من
خدمة النص قبل اشتغاله بتثبيت النص ، وإحقاقه ،
إنما هو عمل باطل ضائع ، ويكتفى في ضياعه تلك
العبارة الشائعة : أثبت العرش واتقشه . . فمما
لم يثبت العرش لن يكون مجال للنقش ، بل يكون
هذا النقش في الهواء

واليت بعض أمثلة من وصف بعض المحققين
المعلم في التحقيق يبين بها اهتزاز مفهوم . هذا
التحقيق ، وضياح خدمتهم بتقديمها لنص ، ليس هو
نص المؤلف . الذي يشارك به في حياة المادة التي
الت فيها . وفي تاريخ المادة ، وتاريخ المؤلف نفسه ،
والتاريخ العام ، بقدر ما يكون ذلك النص المحقق وثيقة
و .

فمن ذلك ما في تحقيق كتاب الخصائص لابن جني
من عمل كبير في خدمة النص بصفه الأستاذ المحقق
في ص ١٤٤ ج ١ وص ١٣٤ ج ٢ فتراه إعلانا
في خدمة النص بتكبير شواهدهم وبيان موضع
الشاهد فيها ، وما يحف ذلك من شرح ، وتدقيق
لفوى لكنه ليس إلا نقشا لعرض لم يشته بعد ، وما
اثبت العرش فسئري بعد الكلام عن تبعة الرواية
بالوجادة وما تحمله لصاحبها المحقق من أعباء ضخام
أن تحقيق الخصائص كثيرة ، لم يظلم بهذه الإغواء
كلها على ما بين في موضعه . بعد الإشارة الهمة لك
الإساءة في نسخ النسخ .
نسبها . الخ ما يحتاج بيانه إلى مجال سيع من
هذا المجال وبعد بيان بعض الطريق ، وبين .
الحاجة .

ثم من ذلك مثلا ما في تحقيق ساد .
معاني القراءات ، لكي ين أي طائفة . أو يقتصر
الأستاذ محققه . صفحة ع من المقدمة . مانصه .

وكان من منهجي في تحقيق هذا الكتاب - أن :

١ - ترجمت للإعلام الواردة في غصونة ، وإذا
تكرر الاسم أكثر من مرة ، اكتفيت بترجمته أولا ،
ثم أحتل في سائر المرات عليه .

كما نبهت على الإعلام التي وردت في المتن ، وقد
عراها التصحيح .

٢ - شرحت الكلمات اللغوية الصعبة

٣ - سبغت النص سبطا يزيل اللبس والابهام

٤ - وضعت عناوين تدل على الفصول المختلفة
وجعلتها بسط الرقعة ، كل عنوان بين معقوفتين .

٥ - عدلت عن بعض كلمات لا يقتضيها السياق
وأثبت أخرى يقتضيها المعنى - و يضع هنا هامشا
نصه ، كان هذا في قلة نادرة وقد نبهت إلى ذلك -

٦ - شرحت بمص التضايا التي أوردها المؤلف
في غصون بحثه ، ومثلت لها .

٧ - أثبت بعض كلمات كانت ساقطة في الأصل
والنساخ بتبنيها - وهنا رقم هامش لم يكتب في
مكانه من دبل الصفحة

٨ - خرجت الآيات القرآنية ، والقراءات المختلفة
الواردة في نص الكتاب

٩ - أشرت إلى بدء الصفحات ونهايتها في متن
المصورة ، وجعلت أرقاما تدل على ذلك ، ورمزت
للوجه الأيمن من الورقة بالرقم مقرونا بالحرف
(ي) ، وللوجه اليسر منها بالرقم مقرونا بالحرف
(ش) ()

١٠ - جعلت فهراس لموضوعات الكتاب والإعلام
الواردة فيه .

هذه
ومع الذي
عطره أن هذه الأمور العشرة المودودة ليست في شيء
.
.

أما جبهة الإبهام العشرة التي أعدها المحقق منهجا له
في التحقيق ، ليست - في جعلتها إلا نقشا لفيسر
عرش ، بل أن جهده في اثبات العرش - على رأى المثل
الساذج - جهد مضطرب الأساس فاسد التدبير ،
أذ تراه وهو يروى بالوجادة ، التي تتطلب ما أشرنا
إلى جعلته ، من شدة التثبت ودقته دقة تبجح له
أن يروى لنا كتاب الإبانة لكى ، قد قرر - في صفحة
س من مقلته انه قد اعتمد في تحقيق الكتاب على
نسخة واحدة بدار الكتب المصرية ، وبحث قبل
التحقيق عن نسخة أخرى للمقابلة بينها وبين نسخة
دار الكتب فأعياه البحث ، وإلى هنا قد يعذر ، لكن
أعجب العجب انه يضع أمام هذا النص رقم (١) ليكتب
في الهامش ما نصه « أذكر هنا أن بروكلمان يشير
إلى أن الإبانة بالكتابة الحميدية بتركيا تحت رقم
١٨ ٢٤٣ » .

فكيف أعياه البحث من نسخة أخرى ، وتحت يده
هذه الإشارة التي يسجلها بنفسه !! وأى اهتزاز

بل اضطراب المفهوم التحقيقي أكثر من هذا ! وإلى امداد
لمسئولية الرواية بالوجدادة فوق هذا ! .

ولا اذكر سهولة الحصول على نسخة مصورة من
مكتبة في العالم بأيسر الجهد والنفقة وإن ما يبذل
في ذلك مهما يكن لن يقاس بشيء إلى ما كان يحتمله
أسلاف هؤلاء من الرحلة والتجعة من أقصى المشرق
إلى أقصى المغرب ، حيث لا أمن ولاراحة ليتلقوا رواية
مروى واحد عن شيخ يعدونه بين أشياءهم !!

ومع ضيق المجال أشير إلى مافى الأمور العشرة التي
عدها محقق الأمانة من منهجه ما هو تخريب وتدمير
للنص ، لا تحقيق وإثبات حقيقة ، فمن ذلك مافى رقم

(٥) من منهجيته . وهو العدول عن بعض كلمات
لا ينصها السياق وأبواب أخرى يعتصمها النفس .

ومافى رقم (٧) من إثبات بعض كلمات كاتب سادته
لإل الأصل والسياق يقتضيها ، الخ مما هو معروف
في النص لو فرض أنه لا يفسده فإن فيه الدليل
على عدم وضوح مفهوم التحقيق وتقدير الأمانة
فيه .

وأكثر ما ذكره بعد ذلك أعمال إخراج وتنظيم
طبع لا تحقيق ولا إثبات لحقيقة النص ، على أنك
تجد فيها بعد ذلك ما هو جرح للمنهج التقلي الدقيق
باستعمال مصطلحاته حيث لا يصح ، بل لا يجوز
استعمالها ، كقوله في رقم (٨) خرجت الآيات القرآنية
فان التخريج في استعمال القوم هو بيان طرق رواية
الحديث ، وتقويم وبيان قيمة تلك الطرق ، ولا شك
أن السيد لم يفعل شيئاً من ذلك ، في آيات القرآن .
بل كل ما فعله هو بيان أرقام الآيات في سورها ،
بعد ذكر تلك السور .

إن المفاهيم المهترئة غير قليلة ، في ميادين مختلفة،
والقصد هنا إنما هو بيان اهتزاز مفهوم التحقيق

وفي خدمة التراث بعد ذلك ، وفي التحقيق
غسه خطوات في وصف النسخ وفحصها هي الأسس
الضرورية . في تلك الرواية بالوجدادة ، والمفاهيم
الضرورية . اهتزاز مفهوم التحقيق أو أشد اهتزازاً

ولهذا العرصة تواتى بالقول فيها .

ARCHIVE





بقلم : عزيز ميرزا

يحيطوا به بسهولة أيضا بطبيعة ذلك العالم نفسه .
 أما مكانته إلا أن السبب الذي يحدثه فمسألة فيها
 نظر . كون الجسم محسوس ليس خارجنا كما هو
 فما . كذلك الضرب . ما الصوت والصسوء إلا
 دسات . حتى أن مرده لذبدبات الواحدة في طبيعتها
 يستثير فينا حالات شعورية جد مختلفة . حتى
 وسيلة اتصالنا بالعالم الخارجى تخضعنا . اليك
 الرؤية . كلنا نعلم ان صورة الاشياء المرئية تنعكس
 مقلوبة على شبيكة قوامها عدد لا يحصى من العناصر
 الحاسة تنقل الاثر المحسوس الى الدماغ بواسطة
 العصب البصرى .

فليست العين هي التي ترى بل هو الدماغ .

فالانسان الساذج يخلع على المحسوس مطابقة
 موضوعية . هنا يتدخل العقل ومن تلك اللحظة
 يتحول عالم الطبيعة الى فيلسوف ، أراد او لم يرد ،
 لان الفلسفة ليست في آخر المطاف الا التماس
 الروابط والاسباب الى آخر حلقة من سلسلتها .
 فإذا فرغت جمعته من الادلة الحسية عمد الى وسائل
 الاستدلال العقل على مختلف صوره . غير أن هذه
 الصور جميعها مودها الى ملكة التعميم . والخطر

قد نعلم ولكن الى اى حد قد تم ؟
 اصل الحياة الفكرية في المقتر الحديثة لوقى من
 التعايش السلمى بين علمين انما يتجلى في
 يناشد احدهما ان يرقب بالآخر الى بتصادى من
 الطبيعة قائلا له لا احذر علم ما وراء الطبيعة
 يذاب هذه المهادنة بين العلم والفلسفة منذ ايقن العالم
 وابقن معه الفيلسوف ان لاغنى لبعضهما عن بعض
 فعلم الطبيعة لا يحل اية مشكلة . وما مهمه الا ان
 ينير سبيل الفكر فيهيء للفيلسوف المواد التجريبية
 التي سنى بها العقيدة . كذلك لابد للفكر من آثار
 حجية يدرك بها ظاهرات الكون فيعمل فيها
 التحليل والتجريد ، والاستنتاج والتعميم ، الى
 ان حل النصف الثانى من القرن العشرين فكانت
 سمته ان تقارب علما الطبيعة وما وراءها حتى لقد
 صار من الصعير على كليهما أن يتبين الحسدود
 الفاصلة بين العالم والفلسفة .

فى هذا الخلف الذى تعقده ملكات للانسان غير
 متجانسة سبب ضعف مع سبب قوة . ولاهيج
 فان للظاهرة في ادراكنا الحسى جانبين متلازمين
 احدهما ذاتى من حيث أن هذه الظاهرة هي مجرد
 اثر فينا للعالم الخارجى ، وثانيهما موضوعى من

من الهيدروجين و محوها - وفي عام 1٩١٩ اى بعد
 نيف وقرن ، كان روثرفورد يضرب دقيقة من
 الازوت بدقيقة من الهليوم (دقيقة الفا) فيخلق
 دقيقة من الهيدروجين . اما محوها فكان يجرى
 منذ ثلاثائة مليون سنة او اكثر ، اى منذ كانت
 الارض ، لان تحول الهيدروجين الى الهليوم هو مصدر
 الطاقة الدربة التى تكسب الشمس حرارتها .

ويظن الكثيرون ان نظام الاستدلال المنطقي واحد عند الجميع فالاستدلال المنطقي ، فضلا عن الاستدلال الرياضي ، هو دائما صحيح وليس الامر كذلك . علينا ان نرتاب بطرق التفكير ، ولا سيما اذا قام الاستدلال على البديهيات ، والبديهيات نفسها قد تطلب الالتياب . فالحركة في خط مستقيم احدى البديهيات المسلم بها بينما هذه الحركة لا وجود لها لان اية حركة مرهونة بحركة الارض حول محورها وحول الشمس ، بل بحركة النظام الشمسي كله .

وصفة القول ان ليس لنا من وسائل المعرفة إلا
التي تهبط لنا حواسنا وملكات تفكيرنا ، أى فى
الحالين خلافا دماغنا .

بقي اعتبار بصف أن العرب من سبب معرفة ،
وهو شعلق بما استجد ، على سبب انقراض الرقعة
أو مستوى الرقابة . تأمل : فنتج أن العرب
جدا على مستوى الرقابة البسرة خط "مستقيم"
وعلى المستوى المكروكوبي خط "منكسر ولكن قوي"
جامدا ، وعلى المستوى الكيمياء ذرات حديد و كروبي
متناثرة ، وعلى المستوى تحت الذري كميات
تجري بسرعة مائتي وتسعين ألف كيلو متسر في
الثانية . وجميع هذه الظواهر إنما هي في الواقع
ظواهر أوسع أساس واحد وهو حركة
الكهربيات والفارق الوحيد بينها قائم في
مستوى الرقابة . فيمكن القول بأنه ، من وجهة
نظر الإنسان ، هو مستوى الرقابة ما يخلق الظاهرة .
الطبيعة فليس فيها مستويات مختلفة للعراقب .
هذه الطريقة أساسية تتبع لنا أن نذكر الكثير من
أفكارنا . علينا تجنبنا أخطاء فلسفة خاطئة .

في مطلع القرن التاسع عشر كان جون والتون بيلن نظريته المعروفة عن عناصر المادة وخواص الذرة فيحدد قوانين التفاعل الكيميائي بين العناصر المتجاذبة ، وينتهي الى اننا قد تبين لنا الوصول الى ادخال كوكب جديد في النظام الشمسي او ازالة كوكب قديم من كواكبه قبل الوصول الى خلق ذرة

علم الحياة . الطب - الحياة الكيميائية - اصل
الحياة - الحياة في الكواكب - النبات - التناسل
الكوني - الملاحه الكونية .

وهكذا غدا العلم شيئا بجيس جسر زاحف
لغزو المجهول ، له أسلحته البرية والبحرية والجوية ،
تعلم حقائقه مبادئ يتسع مداها يوما بعد يوم
ولكل فرقة من فرقته مركز قيادة ، وليس قصارى
الأمر أن صار العلم في زحفه الجارف أوسع مجالاً
واسرع خطاً ، بل تبدلت كذلك مقوماته بما ارتفع
من شأن الفينة . فقد تضاعفت أنواعها ، وتوثقت
صلاتها بالعلوم التي تنتمي إليها ، حتى صار نموها
يوجب على العقل أن يعالج أمر الوسائل الفنية
معالجته للشؤون العلمية ، وكثيراً ما تصعب إقامة حد
فاصل بين العلم المجرد وفنيته . فالفنية لا تكتفي
اليوم بتطبيق المكتشفات العلمية ، بل تطبقها وتجهز
بها وتستحدثها بأن تستخدم ظاهرات علمية قبل
أن يدرك العلم سرها فتشقى سبيلاً جديدة للعلم
سحوت بتقصيها حاجتها ويبارئها العلم وفاء لهذه
الحاجة . وهكذا قامت مصانع جبارة تبنى
الريش المحلات للمحطات الكهربائية ، المصانع
التي قطع المجالات اللازمة ليثبت أصغر
دقيقة من الدقائق تحت التوبة ، المصانع التي
تسحق الكواكب الكاشفة أدنى دقيقة للفضوء
للمعالم المجهول العليا .

ويستطع فهم ذلك التعاون بين العلوم وفنياتها
لمس تقارب العلوم تقارباً يفقد معنى تبويبها على
الفرار الذي عرفناه في المهد الماضي . وإذا صح
القول أن الفوارق بينها لا تزال ظاهرة في أساسها
فإن نظمها النوعية تختلط عندما تبلغ قدراً ما من
التقدم فتشترك في العمل وتنمو متأثرة بعضها
ببعض مستمدة بعضها من بعض أسباب الثراء
والقوة .

اليك كشفاً علمياً فيه آية اخاذة على هذا التكامل
بين العلوم ، كشفاً عظيم الشأن إذ ببت إلى محاولة
الخلق الصناعي للحياة ، والهيمنة على العسوامل
الطبيعية والكيميائية لوراة الإنسان . هو الكشف
عن حامض يتخلل نواة الخلية في الكائنات الحية
كانتها ، وعند العلماء أن فيه جميع المعلومات اللازمة
لتأليف الكائن الحي والتي تنبئ على أساسها
حريش البر . ساب المعصية

وقد تعاونت على هذا الكشف جهود جماعية
لعلوم وفنيات عدة ، بلها أنان من علماء التنبولور

وكان علم السور سمياً متواصلاً من علم المعادن
وأصبح اليوم ميداناً شاسعاً يفقد فيه الخصائص علماء
الطبيعة والكيمياء والحياة . هو علم السور ما أمار
كيف يجتاز التيار الكهربائي البلور وكيف يتساقط
لشوائب البلور أن تعدل مجرى هذا التيار ، فتتمكن
الباحثون بتحميله ذرات دخيلة عليه من السيطرة
على المجرى الكهربائي . ذلك أن وجود الذرات
الدخيلة يجعل من البلور جسماً نصف موصل أي أن
وجودها يتيح وقف التيار أو زيادة طاقته ، وهكذا
نم الكشف عن الترانزستور منذ عشرة أعوام ولولاه
لكانت الأقمار الصناعية صماء عمياء . ولقد تقدم
هذا العلم حتى صار الأمل مقنونا بإبداع دماغ
الالكتروني في حقبة وهو يشغل اليوم غرفة فسيحة
كاملة . وتماون علم البلور وعلم الكيمياء فاعصب
آفاق جديدة لصناعة الألياف الصناعية . وفي مطالب
هذا العلم اليوم أن يستخرج من باقوة صناعية
ضوءاً يفوق ضوء الشمس قوة آلاف مرة . وقد
يمكن استخدام الطاقة التي يخزنها في انفاس
البطاريات الواحدة للأقمار الصناعية أو انضراح
الأقمار من مداراتها . وأن يبحث علماء التنبولور
في تحويل الكهرباء إلى أشعة تحت الحمراء . من
أخذ العالم الحي يتوصل به إلى كشف سر الحياة
استخدام أدوائه ، وتشبب البلور مع كيمياء
العلوم والمجهول في جبهته المزدحمة . ولا يخفى
أن هذه المعركة من الناحية العلمية القتال يدور على
الحدود الفاصلة بين العالم الحي والمادة الجامدة .

ولاشك أن علم الفضاء ادعى «ملتقى» إلى إثارة
الخيال . عنده يجتمع من فروع المعرفة ما كان
انكراها بعيداً ، ولعله التقاء لا مثيل لآثره في تاريخ
الفنون العلمية ، وهامك طائفة من هذه الفروع في
سلسلتها .

الطبيعة : الكهرباء النووية - النيازك - البصرات
- الكواكب - الأشعة الكونية .

الرياضيات : النظريات في تركيب الكون -
مسار الكواكب - الأدمغة الالكترونية .

الجغرافية : طبقات الأرض وقياسها - الرصد
الجوي - جغرافية الكواكب .

الكيمياء : الكيمياء الحيوية - كيمياء الكواكب -
الوقود - مواد البناء .

اهتدينا الى مشاهدة عالم هندسي نابض الليلورات
والفيروسات بتعظيم الخلايا عشرة الاف ومائتى الف
ومليون مرة . وكان النصر الاخير استحداث
مجاهر قوام طاقتها تقايف ايونات موقفتنا على
تركيب الذرات .

وهنا يلقى العلم العقبة الكؤود التي لم تنتظر
ظهور المجهر في احدث اطواره للقضاء على الجهد
الاخير للوقوف على حقيقة المادة . فان هذه العقبة
قد البتها هازنبرج عام ١٩٢٧ يكشفه عند مسدا
صار مفتاح الطبيعة النووية على الطماء ان يتملوه
كلما طلبوا الاهتداء الى حقيقة قاطعة . هو مبدا
الايهام او اللانقصية . ومفاده انه على عكس مايقول
به ظاهر المنطق من المحال ان نعلم موقع الالكترون
مع سرعتة في آن واحد . احد الامرين ممكن ، لاكلهما
ذلك ان مجرد الرؤية الى الجزيء يؤثر في سرعتة ،
لان الرؤية لاتنأى الا باضاعة الشيء (وان لم تكن هذه
الاضاعة بقوة مرنى) بسبب التداخل بين الموجات
المصنعة والشيء المضاء لان طبيعة الشيء المضاء من
بطءه هذه الموجات .

عد الى مآشاهد في العلم من انقطاع الصلة .
من ال مقسوما قطاعات بيتها فجوات
في عام المجتمع يبدو له ان يبدا
حيه مع الشرك بين المجتمعات كلها ، اى
الرجوع الى الجوامع لا يمكنه عددا الرجوع
فيها لان نفسية الجماهير لانتجنت من نفسية
الفرد . ولما كان يؤمن بوحدة الصلصم ، اى بان
ظواهر الكون جميعها مرتبط بعضها ببعض وان
معرفة الظواهر البسيطة معرفة تامة يجب ان تفشى
الى معرفة الظواهر المركبة ، يرى في جهله لاسرار
الجسم البشرى عقبة كؤودا قائلا ان نفسية
الانسان اسبابا يدله عليها تدقيق البحث في امر
اعضائه وتحليل وظائفها ، فيخطو خطوة ثانية ممتعة
الرجوع فيها كالاولى . وعلم النفس يفضى به الى
الكيمياء الحيوية ، ومن ثم ينتقل خطوة ثالثة .
ولكى يتبين بعض دقائق الكيمياء الحيوية لابد له
من درس اساسها اى الكيمياء غير العضوية ،
وعندئذ يتقدم خطوة رابعة تتبع سائرها بالسهولة
التي متى سبقاقتها .

ويحدوه حكم المنطق الى ان يهتم بامر الجزئيات
ثم الذرات ثم دقائقها الكهربائية والبروتونية الخ ،
وهذه هي الخطوة الاخيرة ، فاذا بلغ حدها استحال

واثنان من علماء الطبيعة وعالم في علم الحياة .
خمسة علماء لولا اى منهم لما انقعد هذا النصر
للمعرفة وكانت الفكرة الموحية فيه تطبيق الوسائل
التيلورية المخصصة للبحث في تكوين المادة الجامدة
على البحث في تكوين المادة الحية . وكان اساس
الكشف فكرة عبر عنها عالم من هؤلاء الخمسة
قائلا : « يوم نعلم تمام العلم كيف تنوزع اللورات
في جزيء من مادة بروتينية قد نعلم ما تتسالف
منه الحياة ان نعلم لماذا اللورات جامدة ، مع انها في
دسها اسمو وتكاثرو ولماذا حرة البروتينات
كان تحديد موقع الذرات في البلور من الملح
(كلورود الصوديوم) قد كلف الباحثين جهدا جبارا
مع ان جزيء الملح لايحوى الا ذرتين فما القول في
جزيء البروتين وهو يحوى عشرة الاف ذرة ؟ على
ان الفرق بين الذرتين وعشرة الاف هو الفرق بين
الجامد والحي .

والآن بلغ على العقل سؤال يشبه كل تقدم علمي
يعتق الالباب : ما محدود العلم ، ان المجمع عليه ان
العلم يقف عند حدود ، فما يحوز لنا ان نرجوه من
المعرفة العلمية ، وما لايحوز ؟

عند فريق من العلماء ان ليس في هذه امر
لا يمكن تفسيره ولكن نأى مصر على تفسيره
قول اوتنهاسر في ذلك « انهر من حافة
بحر الاطلنطس . لها شكل ، لغيره . ومن
يمكن تفسيرها . ولكن لا يمكن ان يفسرها
ولا يمكن اى انسان ان يفسرها ابدا . لماذا ؟

لانه يجب في سبيل تفسيرها تفسير موجات
البحر بأسرها . معرفة الانسان ستبقى محدودة
وخبرته ايضا . ستفهم يوما طبيعة العالم مجزا في
تكوينه فيمكنك ان تفسر اى شيء ، ولكن لا كل
الاشياء معا - لكى تفهم يجب علينا ان نسلط وحين
نسلط نجاق قانون الحياة . بمجرد التدقيق في
مراقبة شيء نفوتنا اشياء

على ان الرؤية نفسها سر ، كلما انكشف جانب
منه تجلت جوانب لاعد لها . عرفنا المجهر بمقظم
الخلية مائتى مرة ثم الف مرة والفسمالة .
وجاء المجهر الالكتروني يبين لنا ان نتبين ما لا يستطيع
الضوء اظهاره ، فصرنا نلتصم الكشف من دقائق
المادة من خلال شبكة الكترونية ، فلمس لا الشيء
نفسه بل الاثر الذى يخلفه على مادة طيبة ، فكلما
تمعنا في البحث عن تسليج المادة صار علينا ان
نجرى هذا البحث بطرق عسيرة غير مباشرة وقد

موجات لا من دقائق . بينما الطاقة ، ولا سيما الضوء ، كان العلماء قد استندوا له بطبيعة موجية (سبروف في بعض الأحوال كأنها مؤلفة من دقائق . وبين سنة ١٩٢٠ و ١٩٤٠ جاء هايزنبرج ويور يعرضان نظرية رياضية جديدة تسد الثغرة بين الدقائق والموجات .

يخلص مما سلف أن غاية العلم ليست هي الفهم بل الاستنباط أو التوقع . والقوانين العلمية التي يكشفها هي قوانين بشرية ذاتية ، يستخلصها العقل من مراقبة الظواهر ، وكل ما تعنى أنها تعبر عن علاقة أو سلسلة علاقات بينه وبين السبب الخارجه . فلا يجوز للعلم إحلالها مكانة القوانين الحتمية الخالدة التي تحكم الكون في جوهره المكنون ، وأغلب الظن أن هذه تبقى سرا مغلقا . فالحقيقة العلمية عبارة يجب استخدامها بمعنى محدود . لكي نفهم حقا ظاهرة ما ينبغي لنا أن نفهم لا سببها الموضوعي . ي الخارج عنا فكنى ، بل أن نفهم كذلك العلاقات التي تربط هذه الظاهرة بالظواهر الذاتية التي تساحها ، سواء كانت هذه الظواهر حسيوية أو ذلك ، أو في حدود ما تقدم تبيينه مرة ، يعتقد بعض العلماء أنهم إلى قانون من قوانين الطبيعة .

العلم بعض سنواته حتى تتجلى لهم فكرة محدودة كاملة عن الكون النووي . ويقفون في ذلك أثر أنشئت باحثين نظرية الحقل الواحد ، أي طالبين تلك المعادلة التي تفسر القوانين الطبيعية جميعها . ويظن هايزنبرج أنه قد لقي تلك المعادلة ولكنه لم يستطع إلى اليوم البثانها

هايزنبرج في إطاره زميله « نيلزبور » كلمة رائعة تحدد مكانة العلم من الفلسفة . قال إن نيلزبور كان أكثر من باحث إذ كان فيلسوفا . والحق أن غاية العلم ليست قصارها أن يضفى على الكون مزيدا من جمال الانسجام القائم ، فضلا عن لون طريف منه ، بل غايته أن يفشى هذا المعنى الجديد من الجمال إلى مولد فلسفة جديدة . كل فلسفة في أي عصر من العصور موسومة بطابع العصر الأقصى الذي وصلت إليه في هذا العصر طائفة المعرفة .

عليه باستخدام وسيلة عكسية أن يعود القهقري إلى أية من المشكلات التي تدرج من أحدها إلى الأخرى . لماذا ؟ لأن خواص الدرات ، في مستوى مراقبتنا (أي نتيجة الأثر الذي تحدثه الدرات في جهازنا العصبي) لم تظهر إلى اليوم صلتها بالكيان الإلكتروني ، ولأن خواص الدرات لا يمكن وصلها بخواص الجزيئات ، ولأن خواص الحياة لا يمكن وصلها بالمادة الجامدة ، ولأن أنظمة الفكر ونفسية الإنسان على العموم لا يمكن استنتاجها من الخواص الطبيعية الكيميائية الحيوية للمادة الحية ، وصغوة القول أن الباحث بتدرجه من مستوى مراقبة إلى مستوى مراقبة يكشف ظاهرات جديدة ولكنه يزداد مبدا عن الفاية . تلك هي طريقة التحليل . أي الطريقة العملية ذات المقام الأول . ويكفي هذا المثال دليلا على سبجها

ومن الأمثلة على الحقائق التي لا تزال مغلفة ، إما بحكم اللاتعينية أو لغبرها من الأسباب التي سلف ذكرها ما سمي بعمركة الكوانتا

فإن الكهبريت . ولا حتى مركزية بسرعة لا يتصورها العقل مدارها الأصلي (بتأثير عوامل عدة آخر يختلف منه سرعة الكهبريت الأول .

وهذا الانتقال مصحوب دائما باستفراق طاقة أو تنحورها ، وفي الحالة الأخيرة يقترن الانتقال بصدر ضوء . غير أن كل كهبرية لا يمكنها أن تستغرق أو تحرر إلا عددا كاملا من حبيبات الطاقة ، وهذا يفسر أن تلك الظاهرة تحدث بوثبات فجائية محددة تماما ، فنشهد فيها أية أخرى على نظرية « انعدام الصلة » في جميع الظواهر الطبيعية . وذلك ما حدا بالناك إلى اعلان نظرية الكوانتا المشهورة ومقادها أن « الأشعاع لون من ألوان الطاقة لا يبدو منتشرا في صورة موجات موصولة بحمله وعاء فرضي (الأثر) بل كأنه مقدوف في صورة وحدات متقطعة في فضاء خال من المادة بسرعة الضوء نفسها .

وبعد أن عرض « دي بروي » نظريته القائلة بأن طبيعة المادة لا يمكن أن تكون الا موجية لقي علماء الطبيعة أنفسهم أمام قضية تقيضية فإن المسادة (الكهبريات) يمكنها أن تنصرف كأنها مؤلفة من



دراسة سياسية يقدم الدكتور جمال حمدان

في كتابي هذا كما نرى هناك البعض في كل هذه
غيرها أسئلة حرجية حيوية تستدعي اجابات
التي قد يكون من هذا المدرك ان بعض
من المفيد لنا في هذه المحاولة ان
تقسم مناقشتنا الى خطوط عريضة ثلاثة . فنداء
بمعرض عام لجغرافية الاسلام في القارة ، ثم نردفه
بمصح سياسي لوزن الاسلام وقوته الجيوبوليتيكية
كما يبدو بالفعل ، ثم نختم دراستنا اخيرا بتلمس
اتجاهات المستقبل الممكنة او الكائنة ورسم
السياسات الدينية المحتملة او المحتمة .

في جغرافية الاسلام في القارة

من الممكن قبل ان نسط القول في الاسلام ان
نسط النمط البدئي في افريقيا في خطوطه
العريضة جدا الى كتلتين : اسلام في الشمال
ووثنية في الجنوب ، اما المسيحية فلا زالت صيغة
محلية رقعية واساسا ظاهرة ساحلية طارئة سواء
كان ذلك في الشمال او الجنوب . ولما كانت
الوثنية الاستحيائية animism نوعا من اللادين
اكثر منها دينا ، او هي دين بالمعنى السلبي ، فان

عن رسامة النور في اطاره انما تصد الدنيا .
عربية وغير عربية ، ثروة ضخمة على اقل تقدير .
ولكن لا احسبني اغالي اذا قلت ان الغالبية المطلقة
من هذا التراث تنصرف اساسا الى الجوانب
التاريخية والاجتماعية في الاسلام . اما نصيب
النواحي السياسية فظل باهتا يتزوى في الهوامش ،
او اشارات مقتضبة عابرة . اما فيما كتبه الاستعمار
بالذات في هذا الموضوع فلا يمكن ان ننظر سوى
بحيرات ان لم يكن تخرسات ما تنطق الا عن الهوى
وفي هذا الوقت الذي اخذت فيه القارة الطافرة
توتائب وتنفجر بالثورة السياسية ، والذي تصيح
فيه الاديان بالضرورة عاملا سياسيا له خطره ووزنه
نتلفت عينا بحثا عن صورة مكتملة ومنصفة للاسلام
في افريقيا كقوة سياسية . ما وضع الاسلام
سياسيا في دول القارة الجديدة ؟ كيف تتفاعل
موجة الدين الزاحفة مع مد القومية الكاسح ؟ ما هو
دور الاسلام الجيوبوليتيكي في « قارة المستقبل » ؟
هل سينغلق الاسلام القارة من القاهرة الى الراس
ام يجمد على نمطه الحالي ؟ هل سيحتول بمعنى
آخر من ديناميته التمنطة الخلافة الراشدة الى قوة

ظهرت نظريات - لها لاشك دوافعها المفروضة - تحاول أن تحرف بهذا المعنى لتخرج به عن مجال الواقع بالفعل إلى مجال الإيمان بالقوة ، فتشيع أن الإسلام بطبيعته دين اقليمي مهما تراءت حدوده في النهاية وليس في التحليل الأخير ديناً عالمياً . وقد اتخذت هذه النظرية الفجة من الجغرافيا سائراً لها وغلافاً ، ومن « الحتم الجغرافي » باللات كبش فداء . فراح تزيغ بين انتشار الإسلام تاريخياً وتوزيعه جغرافياً وبين ظواهر أو عناصر طبيعية معينة . فمرة هو « دين الصحاري » يعنى ربطه بالجفاف ، ومرة أخرى هو « دين السهول » أى قصرته على المنخفضات وكسرت على صخرة المرتفعات والجبال . ولقد اتى على هذه النظريات حين من الدهر نثت فيه بصورة تكاد نقول وبائية لاسيما في كتابات المستشرقين ، وروجت لها بحث الاسرائيليات المحدثه . ولعلها تصدر في الآونة الاخيرة عن نفس المصادر التي زعمت في وقتها ما ان السامية عقلية ضحلة مادية إلى آخر هذا اللجاج الذي فاض به علينا أمثال لامنسورينان في القرن الماضي والذي اتضح ان القوم وحدهم حملوا - بنعم الاول ومصبه الأخير .. وان قليلا



الصورة تستعطب في النهاية في قطب موجب في الشمال يزحف باطراد على القطب السالب في الجنوب . ويعد الإسلام عالمياً شمال خط عرض 1٠ شمالاً ، أما جنوبه فينتقطع إلى أقاليم وجزر قد تمتد إلى أطراف واسعة أو تنحصر في « أرخبيلات » متقاربة أو تتباعد في النهاية إلى شطآن متناثرة . ومن هذا النمط التوزيعي يمكننا أن نميز من حيث الانتشار في القارة بين نطاقين زمنيين للإسلام : نطاق « الإسلام القديم » ونطاق « الإسلام الحديث » . الأول يتفق تقريباً مع العالم العربي ، والثاني يشمل الإسلام جنوب الصحراء أو الإسلام المداري كما يسميه البعض ، وهو لا زال يتوسع في « انتشار غشائي » أسوذي يبيد المدى . بل إن أفريقيا هي القارة الوحيدة التي يزحف فيها الإسلام اليوم بعد أن فقد أرضاً في أوروبا وتوقف أو كاد في آسيا . وهو بهذا يستبدل بمروض شمالية مباح عروساً حرسه سحلي في حركة طفيفة غير منظورة . ولكن نذكر مدى خطر « الثورة الإسلامية » الصامتة التي تكسح القارة تحت ناظرنا ، نذكر أن الإسلام قد ضاعف نفسه في ٢٠ سنة ، إذ يقدر أن عدد المسلمين في أفريقيا ارتفع بين ١٩٣١ ، ١٩٥١ - ١٩٥٠ مليوناً إلى ٨٠ مليوناً . وجزء كبير من هذا الزيادة لا شك يرجع إلى التزايد الطبيعي ، ولكن هذا وحده لا يمكن أن يفسره كله ، ويبقى أن التحول إلى الإسلام عامل فعال وطرف هام في المعادلة . ولعل قوة الإسلام في القارة تتراوح اليوم بين ٨٥ ، ٩٠ مليوناً أو بنسبة ٣٤ ٪ - ٣٥ ٪ - قل ثلث سكان القارة وسيلاحظ أن عدد المسلمين في أفريقيا يعادل بذلك عدد العرب في مجموعهم إلى حد بعيد . وهذا يجعل أفريقيا أكثر القارات في نسبة الإسلام ، وإن كانت قوته المطلقة فيها لا تزيد من وزن الإسلام في منطقة كاندونيسيا مثلاً ، ولا تزيد في النهاية عن نحو خمس قوة الإسلام في العالم .

وواضح من توزيع الإسلام في القارة ومدى ما يقطعه منها أنه وإن تعددت أطرافه إلى كل ركن وصقع منها فإن جسمه الحقيقي إنما يمتد في رقعة منها معينة على ضخامتها . أنه توزيع جزئي - قل نصفي - أكثر منه توزيعاً عالمياً . ومن هنا بالذات

مسح سياسي

كان الاسلام دائما قوة سياسية كبرى في افريقيا الشمالية ، وهو اليوم يأخذ اهمية سياسية مضاعفة بعد التحرير الافريقي . فكيف يبدو الاسلام في ميزان القوة السياسية في دول القارة المختلفة ؟ ربما يمكن ان نقول ان الاسلام ممثل في كل وحدة سياسية في افريقيا - وعددها الآن خمسون - ولكي سبه حدونه تتعاثر بشدة . وبحسب كثافة الاسلام يمكننا ان نقسم الدول الافريقية الى ثلاث طبقات : دول اسلامية ، دول نصف اسلامية ، دول الاقليات الاسلامية .

فاما الدول الاسلامية ففيها الغلبة المطلقة للاسلام بحيث يصبح تلقائيا « الدين القومي » وتضم هذه المجموعة اليوم ١٢ دولة مستقلة في افريقيا الشمالية هي الدول العربية الست ثم دول « الصحراء والساحل » موريتانيا ومالي والنيجر . وسنذكر في هذا القسم دول « السودان » و « السنغال » و « غينيا » وسنلاحظ انها جميعا عدا الصومال يمثل كل واحدة مشكلة مشتركة الحدود . وقد نصص الى هذه المجموعة اسفنتين لم يستقلا بدهما : ليبيا التي تلت حدودها والصومال الغربي لصق شمالا . وسنرى ان الدول العربية لا تمثل فقط « النواة » التاريخية في هذه الكتلة وانما « مركز الثقل » السياسي ايضا لانها وحدها تضم ٥٥ مليوناً ولكنها مع ذلك لا تخلو من اقلية دينية . فهناك العناصر المسيحية التي يرجع تاريخ انتمائها للشعب المغربي الى عهد الاستعمار السكتي اللاتيني . وقد بلغت مليونين في قمتها ولكن التحرير قد صفاها جميعا او يكاد . وهناك الاقلية الوثنية الزنجية في جنوب السودان ، وتنازع الثلاثة ملايين . ولكن فيما عدا هاتين الحالتين الماريتين نجد ان الاقليات الدينية الوطنية القديمة في المغرب العربي ليست

مسيحية بل يهودية اساسا - ١/٢ مليون اخذت تتناقص سرعيا في السنوات الاخيرة ، على حين هي في المشرق العربي ليست يهودية بل مسيحية اساسا - نحو ٢ مليون في الاقليات في مصر وامتدادهم في السودان بين كتلتهم في مصر وكتلتهم في اثيوبيا . وفي خارج القطع العربي لا تخلو الدول الاسلامية من اقلية دينية بدرجات متفاوتة ايضا ، خاصة في النيجر ومالي والسنغال وغينيا ومن الطريف ان نلاحظ ان اكثر الدول الافريقية

من المناقشة الهادئة الموضوعية جذيرة بان تفجر هذه النظرات المبصرة المتفائلة .

فرغم ان الاسلام يغطي كل الصحراء الكبرى ، ورغم ان الصحراء تمثل الجزء الاكبر من رقعة الاسلام في القارة ، فان النظرية الحتمية من ان الاسلام دين صحراوي تتحطم في افريقيا كما تحطمت خارجها في آسيا على صخرة « الاسلام الموسمي » . فالعلاقة بين الاسلام والصحراء هي مجرد علاقة الوسط والوسيط ، الرمال والجمال ، وليست علاقة داخلية او قصورا ذاتيا في قوة دفع العقيدة نفسها . وكما انتشر الاسلام في آسيا بميكانيكية كسباق التتابع حيث سلم العرب المسلم للاستبس ليكمل الدورة خارج الصحراء ، فكذلك تسلم بربر المغرب المسلم في افريقيا ليتدخلوا بالاسلام في غرب افريقيا الى حواف الغابة ، وهناك تسلمه السودانيون بدورهم ليغزوا به الغابة . وحللة الاسلام ونقلته هناك اليوم هم « المسلمون السود » .

والخلاصة ان الاسلام كما بردهم في قارة الصحراء الرملية . عره تعاليمهم ، سواء ولا يلدوب ، وهو في ادعائهم انهم « ديني » ولا يلدوب . . . وان نعرض هنا لنظرية « الاسلام دين الرعاة » التي ليست الا تمديدا لنظرية دين الصحاري ، فهي تخريج سقيم وسخف يكشفه ان عدد المسلمين الزراع في افريقيا اكبر مران من عدد المسلمين الرعاة . وليست انظرية التبسيطية الاخرى من ان الاسلام دين السهول باكثر صحة . فرغم ان الرقعة الكبرى من المحيط الاسلامي تمثل سهولا غير مرتفعة فمن الممكن ان نتكلم عن « اسلام معلق » في مرتفعات اطلس بالمغرب وفي هضاب شرق افريقيا . فالبربر في اعلى جبالهم الشامخ في اوراس وخرخره وانفس الكسر مسجون جمعها بنسبة اكثر مما قد نجد في السهول . وفي اثيوبيا برن الاسلام الهضاب وتسلق الجبال مسر السهولة واليسر التي ينساب بها في السهول .

والمحصلة العامة لهذا كله هي ان الاسلام في حدود انتشاره الحالي في افريقيا يرتبط بكل انواع البيئات الطبيعية ويغطي كل الكنتورات - اي مستويات الارتفاع - والمرووش ، مما ينقض نظرية دين السهول والسهوب .

اسلامية هي الصومال حيث تبلغ نسبته ٩٩٪ - وليست واحدة من الدول العربية النواة . بل ان دولة عربية هي التي تعد اقل الدول الاسلامية في نسبة الاسلام - اعنى السودان حيث تصل الاقلية الوثنية الى نحو ربع السكان . وقبل ان نقادر هذا النطاق يحسن ان نذكر ان الكتاب الفرنسيين يصرون بالحاج - مريب - على ان السياسة الاستعمارية الفرنسية ساعدت في نشر الاسلام في افريقيا القوية الفرنسية قبل تحللها ، وان الادارة الاوروبية لم تكن دائما معارضة لاتنشاره على اساس انه وسيلة ما للحضارة vehicle of civilization . وبغض النظر عن منطق - شيء خير من لا شيء - الذى يرقد خلف هذه النظرة ، فالحقيقة ان الاستعمار بطره المباشرة وغير المباشرة كان عائقا لتقدم الاسلام وزحفه ، ولولا ذلك كان قد قطع اليوم شوطا خطيرا للغاية .

وعلى العموم فاغلب الدول الاسلامية في القارة لاتتخذ الدين قاعدة واساسا للسياسة نظرا لوجود الاقليات . فلا يعتمد عليه من حكومات كداس لتشرع او الوجهة السياسية . كما ان بعض الحزاب والزعامات السياسية الجديدة اعتمدت عليه بشدة في التفتيش او الحطيم . وهو الدعاية والايديولوجية الحزبية حسب كل حالة . ويرى على الوحدة القومية من غير تعصب . وفي عنا ومالي والسنغال لا تقترب الاحزاب الوطنية من العامل الدينى الا بحذر . بل ان الدول الامرسة الوطنية الاسلامية الجديدة تواجه اليوم المشكلة التي عرفتها بعض الدول العربية (كالسودان) من نفل وهي مشكلة عبث رجال الدين السياسى التقليدى وعصبيتهم القبلية . فهي في محاولة تحويل الدولة الجديدة من وحدة قبلية الى وحدة وطنية حديثة تحاول الحسد من هذه الصبغة السياسية القبلية لرجال الدين اى تحاول ان تطبق عليهم « التعقيم السياسى » ، كما تصطدم بالرجعية الدينية في محاولة التحضير العصرى للدولة النامية . ولعل خير مثال لهذه الظاهرة هو صراع « الحزب » وشيوخ « المرابطين marabouts » فى كل من غينيا والسنغال . على انه قد يكون من المفالة ان نعد هذا الاصطدام مظهرًا لتحصن كامن تقدمه القومية الجديدة للاسلام القديم كما يود بعض المتشرعين ان يفسر .

الشمال الاسلامي كان أكثر تقدما ورقيا من الجنوب
الوثني في كل النطاق الانتقالي من القارة . ولكن
الذي حدث هو ان الاستعمار الاوربي الذي دخل
من السواحل خاصة في غرب افريقيا ارتبط بهذه
السواحل اقتصاديا نظرا لامكانياتها المادية ، فقام
بها بالتنمية الاقتصادية الرئيسية وفي نفس الوقت
بالتبشير بالمسيحية . فكان ان أصبح هناك في كل
هذه الوحدات السياسية جنوب وثني يتحول الى
المسيحية بدرجة أو أخرى ومتطور ماديا وحضاريا،
بحيث انعكس النمط الحضاري التقليدي بين
الشمال الداخلي والجنوب الساحلي .

اما في اثيوبيا فيقدر المسلمون بنصف مجموع
السكان الكلي الذي تتراوح تقديراته بين ١٨ و ١٢
مليوناً . وهنا يتلوه معامل الارتباط بين الاسلام
والكنثور : فيبدو الاسلام بوضوح دين السهول
في الشرق والجنوب (اسلامبري) حيث المركز
هرر ، في حين ان الهضبة في الغرب هي القلعة
المسيحية القبطية القديمة التي تمثل الجب جزيرة
مسيحية في القارة سواء اصيلة أو دخيلة . وتكرر
العلاقة في اربا حيث ينسب حبيب المسكار
(١٠ مليوناً) بالتساوي بين الاسلام والآداب
وحيث تتركز المسلمون في النصف الغربي من
بنسبة ٩٥٪ من مجموعها في حين ان شرقها في
النصف الشرقي الهنسي بنسبة ٥٪ من مجموعها
ومرة أخرى تضعيف الصفة « اللبانية » لكيان القومي
في هذه الدول النصف اسلامية . ونقول اللبانية
لان اوجه الشبه بين سويسرة الشرق الاوسط
و « سويسرة افريقيا » تذهب الى ابعد من
الطبوغرافيا ، فتظهر أيضا في الثنائية الدينية
التوازنة وفي الارتباط بين الدين والتضاريس .
ففي اثيوبيا لم يكن وضع المسلمين مربعا في اى وقت
وفي ارتريا عارض المسلمون الاحتلال الاثيوبي
بعكس المسيحيين ويمدونه احتلالا لاتحادا ويتطلعون
الى نفسه .

وننتقل اخيرا الى دول الاقليات الاسلامية
حين يختل الميزان الديني ضد الاسلام عدديا . وهنا
قد يصل الاسلام الى ثلث السكان وقد يهبط الى
بضعة الاف ، اى قد يتراوح بين الاقليات الكبيرة
والاقليات الصغيرة . ونأتي هنا دول غرب افريقيا
الساحلية ابتداء من داغومي الى سيراليوني بما في
ذلك الفولتا . كما تشمل الكمرن ووحدات افريقيا
الاستوائية الفرنسية سابقا والكنفو وشرق افريقيا

ومورعبيق واتحاد جنوب افريقيا . وهذه كلها هي
الوحدات التي يزحف فيها الاسلام حاليا بقسوة
والتي يرجح له فيها اكبر توسع خلال العقد القادم
والتي تشمل « المسلمين السود او المسلمين البانوا »
كما يسميهم الكتاب الاوربيون . ولعل الكمرن هي
أبرز حالات الاقلية الكبيرة . فيها يبلغ الاسلام
ثلث السكان (المجموع ٣١٨٧.٠٠ ر.٠٠ مسيحي ٤٠٠.٠٠ مسلم) كما
يتكرر التقسيم الجغرافي - الدين الذي يميز
النطاق السوداني من شمال مسلم داخلي مختلف
تسبيا وجنوب مسيحي - وثني ساحلي اكثر
تطورا نوعا . وهنا نجد ان الاقلية الاسلامية هي
الطرف الحاكم بسبب خلافات الجنوب القبلي .
وفي وحدات غرب افريقيا تحتل الاقليات الاسلامية
موقعا شماليا غالبا وتفاوت في أهميتها . فالاقلية
في توجو وثنية ولكن المسلمين كثيرون ، وفي
الفولتا العليا يؤلف المسلمون من طوارق وفولاديوولا
نحو ٦٠٠ الف ، وفي ليبيريا جماعات الماندان
Mandans الشديدة التمسك بالاسلام ، وفي
غرب الدنغالية يؤلف الماندنجو والفولتا ١٧٢ الف
كل هذه الدول تلمب الاقليات الاسلامية دورا
مهم في استقرارها . فخر في سلطهم بالدولة الوطنية .
في ليبيا يسبح الحكومة وجود حزب مسلم
في ليبيا . واكثر مجال منتظر لتقدم الاسلام
هنا هو الفولتا العليا وساحل العاج وسيراليوني .
واذا انتقلنا الى الكنغو وجدنا نحو ١٠٠ الف مسلم

اما في شرق افريقيا وموزمبيق فهناك ما يزيد
على ٣ ملايين من المسلمين . والاسلام هنا قديم
الجدور ، الا انه تلقى موجة جديدة في القرن الحالي
مع هجرة الهنود الى الساحل الشرقي لافريقيا
الجنوبية . وهذه هي الهجرة التي تمل وجود ١١٠
الف مسلم في اتحاد جنوب افريقيا . والاسلام في
كل هذا النطاق يتبع اساسا نمطا ساحليا في توزيعه
ويقل كلما توغلنا في الداخل واربعينا المرتفعات ،
كما ان تركزه في المدن اوضح . ففي جنوب افريقيا
مثلا يتوزع المسلمون كالآتي : ٤٦ الف في الكاب
و ٢٥ الف في ناتال ، ٢٨ الف في الترنسفال في حين
يختفون من الاورنج . وفي شرق افريقيا يؤدي
تركزهم الساحلي مع كثرة عددهم الى وزن سياسي
خاص لهم امتد الى اتجاهات انفصالية اخيرا في
كينيا . فالتنصف الشمالي من القطاع الساحلي
من كينيا يسوده الصوماليون المسلمون (الصومال

لأن الرؤية والرؤيا الواقعية للتيارات والتطورات المعاصرة تؤكد وحدة القارة في أهدافها وحركتها وسيهيها إلى الاستعاب حول مديرو واحد . وقد سدى هذا في مؤتمر الدار البيضاء حين جمع بين دول اسلاميه ودول وثنية - مسيحية ، ثم تأكد هذا بعد ذلك في مؤتمر اديس ابابا الذي جمع القارة حصماء على كلمة سواء .

فإذا عدنا على هذا الأساس إلى الأسئلة التي انبثاها في صدر هذه الفقرة فانا وأجدون انه تصور خيالي ذلك الذي ينصرف إلى كتلة افريقية اسلامية أو إلى اتحاد أفريقي اسلامي . لاشك أن من الطبيعي أن يحدث تقارب وتجاذب في المحيط السياسي بين الدول الإسلامية الأسبق ، لاسيما أن الأولى تمر في مرحلة « تكوين السياسة » وقد كان الظاهر الطبيعي لهذا التجاذب هو إقامة علاقات وطيدة مع العالم العربي . ولا ننسى أن العرب يمثلون ٦٥ ملونا من مسلمي القارة حين لا يزيد عدد المسلمين خارج الدول العربية عن ٢٠ مليونا . هذا عبدا الدور البهادي الدبني للعرب ، ولا ننسى أن كثيرا من الدول الإسلامية - صرغية في حاجة إلى مساعدة العرب - فنملا من الناحية الثقافية بنقص في مواردها الإبتدائية والقالية مثل غينيا والسنغال ونيجيريا . فمع استعارة الشكل العربي مددوا من استعارة شكل ما للكتابة . ولقد قررت بعض دول أفريقية بالفعل اللغة العربية في مدارسها الإبتدائية والقالية مثل غينيا والسنغال في حين ينظر الصومال نظرة طبيعية إلى الجمهورية العربية المتحدة للمساعدة في كل المجالات الثقافية والاقتصادية .

ذلك كله امر طبيعي منطقي . ولكن الذي ليس طبيعيا أو منطقيا أن يحاول بعض الكتاب الغربيين أن يصوره على أنه ابتلاع من جانب العالم العربي لأفريقيا الجديدة . فكما يقول واحد منهم :

«Some observers also express considerable perdisproportionate W.A.R. throughout the African continent over the possibility of an extension of a Continent»

ودعوى ابتلاع الدول العربية للدول الأفريقية الإسلامية الجديدة عن طريق هزمة الوصل الإسلام ليست رابا - أو بالأحرى وهما - جديدة . فمن قبل كتب البعض عن « الاستعمار العربي الجديد » العالم الإسلامي - كان الفتح العربي هو الاستعمار العربي الأول (كذا) - على أساس أن اللغصة

الكينية ، وهم يطالبون الآن بالانفصال عن كينيا المستقلة لينضموا إلى « الصومال الكبير » . على أن هذه حركة قومية قبل أن تكون دينية بحتة . أما القطاع الجنوبي من الساحل فهو يؤلف الجزء القاري من « محمية » زنجبار التي تختلف في الشكل السياسي عن كينيا « المستعمرة » ويطالب المسلمون هنا - وهم عرب واربانون أساسا - من الآن بالانفصال عن كينيا المستقلة لانشاء دولة اسلامية مستقلة جديدة يدعون لها ويدعونها « ماغانباو » تكون محمية عاصمة لها - وهذه البناء هي المنفذ الرئيسي الحالي لكينيا . والمقول أن السياسة الاستعمارية - التي تفره دائما على مضاربة الاثنيات ببعضها البعض وبالأغلبية - تشجع هذه الحركة الانفصالية الأخيرة لتضمن الاحتفاظ لنفسها بقماعتها الحرة في محمية . هذا بينما يعرض الوثنيون « الحكم الذاتي » لمحمية زنجبار داخل كينيا المستقلة كحل وسط بين القومية والدين والجنس .

دور الإسلام السياسي في أفريقيا

هذا العرض السابق وهذه النقطة الأخيرة منه بالذات يشران نوا سؤالاً جوهريا : ماهو الدور السياسي للإسلام في أفريقيا الجديدة ؟ هل هو تصور أو صور البعض يؤدي إلى استعارة شكل « افريقية اسلامية » أو « افريقية اسلامية » من ناحية أولى ؟ ثم هل هو يؤدي إلى طائعية انفصالية في دول الاثنيات الإسلامية من ناحية ثانية ؟ لا احسب أننا نصل عن أجليعية سمه أو سميت سميت اذا سم لا سواربه أن الاستعمار الأوروبي في القارة اتحد من الدين سلاحا لتزويقها واداة لدق أسفين عاطفي وعقائدي عميق بين أبنائها . ولعل أبرز مظاهر هذه السياسة انه اتخذ من التفرقة بين الإسلام في شمال القارة والوثنية في جنوبها مادة لدعايته عن ثنائية القارة المزعومة ، محاول بها أن يعمق الأخذود الوهمي الذي خلقه بين « عرب وزنوج » بين « أفريقيا شمال الصحراء وأفريقيا جنوب الصحراء » . والآن وقد تكشف هذه اللغة السياسية المكابلية لم يعد بملك إلا أن يتمنى على المستقبل الأماني : يتمنى ألا يتم اللقاء بين دين القارة الأولى والأصصيل وبين أبنائها المتحررين : يتمنى أن يشعلها حشريا « صليبة » باردة أو صامتة بين دول القارة . ولكن من الواضح أن شيئا من هذا لم يحدث ولن يحدث

العربية والحضارة العربية والدين الإسلامى تؤلف ثلاثتها بالضرورة وحدة متماسكة للغاية اشتهر بمصطلح الصخر والاسمنت conglomerate. لا تتحز ولا مفر منها برمتها ، مما يجعل للعالم العربى تلقائيا ودائما نقوذا سياسيا خاصا فى المصالح الإسلامى . وليست دعوى تغفل نفسود الدول العربية الأفريقية فى إفريقيا المسلمة إلا احياء جزئيا لتلك الحضارة .

هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فقد كان الإسلام — ممثلا فى امبراطوريات المسلمين الوسيطة — حائزا للهب خيال الدول الإسلامية الجديدة التى لا ترى سببا يمنع من أن يكرروا اليوم هذا المجد القديم بالتحادات اسلامية تستمد اسمها منها — مثل اتحاد مالي (الذى حل بعد ذلك) . ولكن قليلا من التفكير يوضح أن هذا كله لا يعنى كتلة اسلامية افريقية ، والا فاما الذى منع قيام الجامعة الاسلامية الكبرى من قبل ؟ ان هذه الدول الاسلامية تعلم مدى الفروق والاختلافات التى يجمعها المحيط الإسلامى — من حدود سياسية ، وقوميات وقبائل مختلفة ، ولغات وفقد .. الخ . و .. فى سنة ١٩٥٠ « اسلامستان » افريقية ليس لها وجود . كما يعرف الدولة الاسلامية الكبرى « اسلامستان » كما يعرف « باكستان » أو « دار الاسلام » كما تسمىها الدوليين . والمحيط بعد هذا الاسلام محض من محضه لا حمة سياسية . فهو جسر امتد بين افريقيا الغربية وشرقها الرحب ويمثل واسعا مستورا كامن بينهما بد خرافة « حرب ورنوج » . ولكنه ليس بالتاكيد مادة القومية أو خامتها ، انه « اسمنت » القومية أو على الأقل الطلاء الذى يمنحها لونا سياسيا ويعمل كموثر لها فى المجال الدولى . وسيظل الإسلام يزحف فى إفريقيا المدارية وينتقل من نجاح الى نجاح على المستوى الروحى ، ولكن الأرجح من الناحية السياسية أن القومية والقبلة ستكون العامل الأقوى وأن لها ستكون اليد العليا والكلمة الأخيرة .

هل يكون دور الإسلام بعد هذا مرادفا للطائفية الانفصالية فى دول الإقليبات الإسلامية ؟ قد يتصور بعض الناس أن الإسلام كان يزحف فى صمت ونجاح قبل أن تستقل الدول الإفريقية ، ولكن الآن يرجح

بعد الاستقلال — هكذا يتساءلون — أن يشهر الويسيون نحد بكن دسى حاس بحصم يعارضون مباشرة تقدم الإسلام أو قبلور كيسان سياسى له داخل الدولة ؟ بمعنى آخر أن الاستقلال قد يخلق فجوة ويدا بالذات على المستوى الدنى فيحدث اصطدام سياسى بين الطوائف المختلفة موجه بالضرورة نحو الإسلام كما حدث فى نيجيريا وغانا والسودان . هذه هى القضية كما يتسرها بعضهم . ولكن الواقع أن مثل هذا التصور خاطيء من اسسه . فالإسلام فى هذه الدول الوثنية لا يمثل طرفا فى ثنائية دينية لانه فى الواقع يتحرك فى « فراغ » دينى . والاستقلال أدى الى أن يجعلها تشعر بحاجتها — لتأكيد شخصيتها الدولية — المتحضرة — الى دين ما ، لأن العالم لا يعرف دولة متحضرة وثنية ماعدا الدول الإلحادية . ومن ثم فتحت الكلام عن الإسلام هنا « كاتليات » إنما هو من قبيل التجاوز . ولما كانت احتمالات المسيحية هنا ضئيلة للغاية (ليس فقط « لجمهورها » وتناقضاتها الطائفية ، واستبقائها لمركات النص والعظمة » إنما كذلك لانصرار الاستعمار الأوربي) . فإن الإسلام يكاد يكون محتوما هناك كدين المستقبل . « يد الإسلام أساسا » دينا إفريقيا « أو برقة » . « دى الله للأفريقيين » . « دى الله للبلش » — دين الاستعمار .. أن كل شيء يشير الى أن الإسلام هو دين المستقبل فى قارة المستقبل . وربما سجل التاريخ قريبا أن تحرير إفريقيا كان معناه أكبر موجة حديثة فى انتشار الإسلام ، وقد تصبح إفريقيا « قارة الإسلام » بالضرورة بعنل ما أن المحيط الهندى « محيط الإسلام » بامتياز . ولذلك كله من العبث اتهام الطائفية كما فى غانا ، كما أن من الخطأ من الناحية الأخرى المطالبة بالانفصالية مثلما فى كينيا لأن وظيفة الإسلام هنا هى دور البشر والطبيعة لا الاكتفاء والقطعة .

- Pierre Rondel, L'Islam et les Musulmans d'Aujourd'hui Paris, 1960.
- Tibor Kerekes (ed.), The Arab Middle East & Muslim Africa, Lond., 1961.
- Harrison church, West Africa, Lond., 1960.
- Harrison church Modern colonisation, Lond., 1951.
- Rom Landau, Islam & the Arabs, Lond., 1958.
- Statesman's Yearbook, 1962.
- E. Huntington, Mainsprings of Civilization, 1945.
- Nevil Harbours, North West Africa (The Maghrib) Lond 1939.

أخاف الإنسان...

● لا تهبط يوما نحو القاع
عجبا خطواتك سائرة
هل تلقى نورا منطفئا؟
- أتى في غاب مزحوم
فغزال يوغل في دمه
بفسحه صبح مرشوب
زورا، الكل يرى سرب
ودنا أرواق مسحة
و- أح ترحفا في عذ
وضباب من سام أزج
والرغبة في واد حبيب
في المدو بيت مجنون
قد عشت به روحا نهشت
والآن أغادره ، واتسا

لا تنزل نفسا بشريه
في دنيا ليست مربيه
هل بصر أعمالا حيه ؟
بالصمت الأجوف في الشجر
أسد.. أن يشمر بالفصير
وأحوى بالذنب الخطر
عيذاه تقفح بالشرر
كبدانا السورق المخفض
ودور بسم -مصر
بتمسح حتى بالعكر
في الصرخة من خلف المستر
من فوق يدين على الجدر
وجناحا يطوى في حذر
جرح وصراخ في البشر !

● لا تهبط يوما نحو القاع
عجبا خطواتك سائرة
هل تلقى نورا منطفئا؟
- أتى في بصر غضبان
الريح به سوط بهوى
والظلمة تخفى أعمالا
وترى الأحياء بزرقته
لتصعب جميعا في جسد

لا تنزل نفسا بشريه
في دنيا ليست مربيه
هل بصر أعمالا حيه ؟
تمزق ، يجرى في قلق
من فوق جياد في «سبق»
من ظلم مطبقة الحدق
تنصارع كالبحش الحنى
يتهدد في كل الطراق !



للشاعر: عبده بدوي



لكني أبصر اعمسا
فرشت بالؤلؤ، وابتسمت
جلبتني نحو وداعتها
لكني طير مقتحم
العجر يهب بشرفته
والصالم يمضي موكبه
.. قد عشت به أنا اطفو
واليوم اعود وبى خوف

● لا يهبط يوما نحو الفاع
عجبا خطواتك سألره
هل تلمح نوراً منطفئاً ؟
- اتى في روض مسحور
حريسته باقة اشجار
واغان بنشابه حينما
فالشده غصون لينية
لا بدى الا ان هنما
فالوجه ان تقعت لحننا
والافق بنقصره طير
والبرغم ان يفتح جفنا
والكرم اذا هم سقتيه
.. قد عشت به مثل شماع
واليوم اقادره واتسا
دمع يتساقط من محجر !

الخرافة الشعبية ولادب اللامعقول

بقلم : الدكتورة منبيلة ابراهيم

كان يقف هناك ، فهزول الناس اليه والتفتوا
حواله وقال احدهم له: هاتلدا قد صرت رساما رغم
ماحدث ، والحق انه كان اول بك ان تنظف احدثنا
فاجبه : كنت اتمنى ان انظفها ، وكنت اتمنى ان
احول الى الاجيار ، وكنت اتمنى ان افجر لكم
الما . انني كنت اتمنى ان اموت من اجلكم ،
ومع ذلك فاني كنتم تزهدون في عمل . فلم يسبق
امامي من حطام مصري الاجوف الذي دفعت اليه
فهرأ سوى ان اتعلم كيف اوسم «
يستالوزي » « مصود البشر »

اقدم تراث ادبي عرفه الانسان للانسان هو
الحكاية الخرافية * وقد ألف الناس حينما يتحدثون
عن الحكاية الخرافية ان يربطوا بينها وبين الشعوب
البدائية التي عاشت في الزمن السحيق ، أو تلك
التي ماتزال تعيش هذه المرحلة حتى اليوم . وإذا
كان عصرنا قد اهتم أكثر من ذي قبل بالخصارات
القديمة ، فقدم لنا العلماء شواهد رائعة وأبحاثا
قيمة عن الآثار التي خلفتها هذه الحضارات ،
وعصيا نعت بها ويدعش لمصوح منها من ناحية
السكن والشاء . فاب عصرنا كذلك اهتم وما زال
يهم بالرب الادبي لهذه العصور . وقد سمعنا لنا
أن الكمية الوفيرة من الجعر وعمال اسعسراء
الحيول في وسعها أن يصعد هام متاب من الوف
من السس .



لندون الحكايات الخرافية عند شعوب الحضارات
أبعد ما محاولين في ذلك قدر جهدهم أن يضعوا
أيديهم على أصول هذه الحكايات . وقد استعانوا
في ذلك بوسائل كثيرة منها اتباع المنهج المقارن ،
ومنها الأخذ عن الرواية الشفوية - بعد تمحيصها
- التي مازال تردّد حكايات خرافية ذات أصل
قديم . ومنها البحث والتقصي عن الآثار المكتوبة
التي خلفتها الحضارات القديمة وكان من نتيجة
هذه الجهود الجماعية الضخمة أن ظهرت مجموعات
كبيرة لأروع الحكايات الخرافية عند كثير من
الشعوب . وأهم هذه المجموعات مجموعة «الأخوين
جريم » التي مازال منارا يهتدى به الباحثون
في دراسة الحكايات الخرافية . كما ظهرت أخيرا
مجموعات ضخمة لأروع الحكايات الخرافية عند
جميع شعوب العالم فيما أخرجه العالم الألماني
دون دير لاين (Von der Leyen) تحت عنوان
«الحكايات الخرافية في أدب العالم » وتقع هذه
المجموعات في واحد وعشرين جزءا .

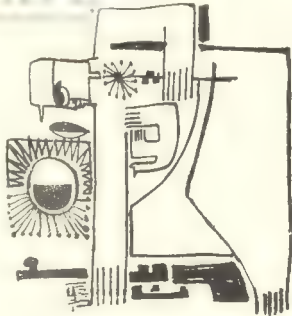
لندون الحكايات الخرافية عند شعوب الحضارات
أبعد ما محاولين في ذلك قدر جهدهم أن يضعوا
أيديهم على أصول هذه الحكايات . وقد استعانوا
في ذلك بوسائل كثيرة منها اتباع المنهج المقارن ،
ومنها الأخذ عن الرواية الشفوية - بعد تمحيصها
- التي مازال تردّد حكايات خرافية ذات أصل
قديم . ومنها البحث والتقصي عن الآثار المكتوبة
التي خلفتها الحضارات القديمة وكان من نتيجة
هذه الجهود الجماعية الضخمة أن ظهرت مجموعات
كبيرة لأروع الحكايات الخرافية عند كثير من
الشعوب . وأهم هذه المجموعات مجموعة «الأخوين
جريم » التي مازال منارا يهتدى به الباحثون
في دراسة الحكايات الخرافية . كما ظهرت أخيرا
مجموعات ضخمة لأروع الحكايات الخرافية عند
جميع شعوب العالم فيما أخرجه العالم الألماني
دون دير لاين (Von der Leyen) تحت عنوان
«الحكايات الخرافية في أدب العالم » وتقع هذه
المجموعات في واحد وعشرين جزءا .

ولسبب ما أو لأسباب كثيرة أحس أدباء القرن
العشرين بوجوب الانسجام والتآلف بين جو الحكاية
الخرافية وبين مايجول في نفوسهم من خواطر ،
فضلا عن أنهم في بادئ الأمر اتخذوا من حوادنها
مرحبا يرسمون من خلاله صورة رائعة لعصرهم
كما فعل ت. س. اليوت ، في قصيدته الأرض
الحراب ، حينما اتخذ من أسطورة الأرض الخراب
اطارا لملاءة أفكاره ، وكما فعل جيمس جويس
في قصته « أوليس » وكما فعل توفيق الحكيم
ومارال فعمل ، إلى غير ذلك من الأمثلة الوفيرة -
فإنهم بعد ذلك استحدثوا كذلك أسلوبها في
الصوير أعني الأسلوب الانعزالي أو الأسلوب
اللامنتقى .

أما أن يتخذ الأديب من الحكاية الخرافية
وسيلة استعارية تسعفه في تجسيم أفكاره فهذا

والحكاية الخرافية نمط من الأنماط الأدبية
اسمعه إلى سبب بأسلوب معين أصح عليه
الماحئون عبارة « الأسلوب الانعزالي » ، ذلك لأن
السلطان يكون فيها بمنزلة عن الزمان والمكان . أن
مهمته أن يصل إلى هدفه . ما كلف صعب ويمنى
بهذه مالا يحكم منه انطق في الحكاية الخرافية .
ومن هنا أطلق عليها وصف الخرافة أو الخرافة
يربط بالامتنع . واللامتنع معناه التحرر من
اعود الرماية والكاس .

ولما كانت الحكاية الخرافية تراثا شعبيا ، فقد
تناقلتها الأجيال جيلا بعد جيل عن طريق الرواية
الشفهية . وربما تفرقت في تنقلها عبر الأجيال ،
فأضيت إليها شيء أو نقص منها أشياء ، وربما
حورت مع الاحتفاظ بالجوهرة القديم . وما ذلك
الا لأنها تخضع لعلفة الأجيال المختلفة ولغتهم
وبصورتهم لها . حتى كان العالم عند
الباحثون أنه في تفرقت الحكاية الخرافية على هذا
النحو عبر الزمن فقدان لاصلاها أي - من
وفيلستها الذين ارتبطا بشعب معين - إلى زمن
معين . ومن هنا قام العلماء بسجودها



الكون السهل والمولى تداخل كبيراً في علله هو -
فاننا لانستبعد بعد ذلك ان يكون أسلوب الحكاية
الخرافية أسلوباً اقترالياً عن الزمان والمكان معا .

فإذا انتقلنا الى أحدث مايقدمه لنا عالم المسرح
والقصة اليوم فاننا نجد ان الميل قد بدأ يقوى
الى إبراز الفكرة من خلال الأسلوب الانصرالي
اللاسطي وما نحس أولاً نرى ان عدوى هذا
الأسلوب قد تربت بيننا من الغرب فيما ظهر
أخيراً من إنتاج الأستاذ توفيق الحكيم في مسرحية
باطالع الشجرة ، ومسرحية « رحلة سيد » فالبطل
يعيش في دوامة يختلط فيها الزمان والمكان اختلاطاً
كبيراً . فهو قد يظهر في مكانين محتلين في وقت
واحد . وهو قد يرى اليوم أسس والفد اليوم .
وقد يقبل الشخص الذي يراه أمامه الى أشكال
مختلفة من الشخص وغير ذلك . وقد أطلق على
هذا الدافع : دافع الاحلام وهو الدافع الذي يظهر
بوضوح في الحكاية الخرافية ، بل هو يصور الوضع
نفسه الذي يكون فيه العالم مع رؤياه . يقول البطل
في مسرحية « رحلة سيد »

« لم أعد أبصر شيئاً أمامي ، لم يعد هناك شيء
محدد أمام عيني لكن .. هاهي ذي أشكال غامضة
مبدأ يظهر .. مبدأ ينضح كل الصوح .. الآن
خط شكل .. نعم .. اتخذ شكلاً يمكن بينه
.. انه سي .. كالوجه .. بل هو وجه انسان ..
نعم هذا وجه انسان فعلاً .. لكن .. كن ؟ يبدو انه
لامرأة .. حقا هو وجه امرأة .. من تكون ؟ ..
يقبل الى أنني اعرف هذا الوجه .. نعم اعرفه ..
عرفته .. عرفتها .. عرفتك نعم .. تذكرتك ..
انت المريضة الشابة الجميلة في فراش موتك ..
في مستشفى قصر العيني .. حالة خطيرة .. »

ودجاجة يقبل هذا الوجه الى وجه آخر ويقول
الرجل محدداً في الوجه

« انه يتغير .. هذا الوجه الجميل .. بتغير سرعه
.. كما تغير سخابه في السماء .. قد تغير ..
الأنف الدقيق ينضح .. يهوس .. القبل الى
وجه آخر .. هاهي النظارة السمكة فوق الأنف
.. وجه من هذا ؟ لست أدري بعد لن ؟ ولكن
هاهو ذا يتضح .. نعم .. نعم .. اعرف الآن ..
هذه أنت رئيسة المحرضات الانجليزية .. هناك
في مستشفى الاسكندرية »

أمر طبيعي . فالقنن حينما يرتاد بغياله عوالم
تجاريه تقف اللغة حائلاً بينه وبين التعبير الكامل
عما يحول في نفسه من خواطر . فإذا عثر على
استعارة تجلو ما في نفسه من مشاعر ارتاح اليها
وتبناها ، فما بالنا اذا عثر على هيكل استعاري كامل
يستعرض من خلاله أفكاره ؟ ولكن السبائل
بعد مجاله حينما يصطنع العنان أسلوب الحكاية
الخرافية أي الأسلوب اللاسطي في عصر يسوده
التفكير والمطلق . ولكي نعرف سبب ذلك لابد ان
نبحث أولاً عن سبب استخدام الحكاية الخرافية
لهذا الأسلوب الانزالي اللامعنى . فالحكاية
الخرافية تتميز بهذا الأسلوب عن غيرها من الأنماط
الأدبية الشعبية الأخرى التي ظهرت معها جنباً الى
جنب مثل الملحمة والحكاية الشعبية .

تصل الحكاية الخرافية اتصالاً مباشراً بفلسفه
الضباب وعقيدته . فإذا كانت الملحمة والحكاية
الشعبية ترتكزان على الواقع وحوادثه ، فإن الحكاية
الخرافية لاتعرف هذا الواقع ولاتخذ منه أساساً
لحوادثها ، انها تصور البطل وهو يتخوض عمار
أسفار شتى في العالم السهل وفي العالم الملوى
وفي عالمه الذي يعيش فيه ، وذلك لكي يصل الى
هدف معين وهو هدف « درة » ما ..
عرباً عن سائر كتابات المسافر .. من ..
مشكلته الخاصة به فحسب . وهو في ..
يعاني مالايمانيه البشر ويتحمل في عبر مالا تحمله
البشر ، وأما هدف البطل من وراء هذه الأسفار
فهو استجلاء حقيقته وضعه في هذا العالم المجهول
انه يريد ان يربط ذاته بما حوله وبين حوله
بخيوط متينة لا تنقطع . وهو يتمنى لو حصل
لها على هذا الرباط المفقع لنفسه ، الشافي لها
من احساسها بغيرتها ومن تساؤلها الدائم .. وبطبيعه
الحال لاينطبق هذا القول على الحكايات الخرافية
جميعها ، ولكنه ينطبق على نماذج كثيرة منها وهي
تلك التي تصور حيرة البطل في هذا الوحشود
الغامض تصوراً رائعا .

وإذا كان ما يحيط ببطل الحكاية الخرافية من
غموض في هذا الكون هو الذي يدفعه الى تجوال
بعيد لايعرف منتهاه ، وربما أوصله هذا التجوال
الى مايقنع ادراكه الساذج أو ربما أوصله الى لاشي ،
وإذا كان الانسان البدائي يحس بتداخل عناصر

والمرير . ان عنصر اليأس قائم عند الطرفين ، ولكن اليأس عند الانسان القديم مصحوب بالحنف ولذلك فهو يدفع بنفسه في غمار التجارب ولا يستسلم لنفسه الا في النهاية . اما عند الانسان الحديث فاليأس عنده مستكن في نفسه وهو منسلخ البداية نعت من صميم نفسه نفثات الاحساس بعجزه التام في هذا الوجود .

وعلى الا ان تقدم نموذجيا من الحكايات الخرافية وتقارنه بعمل ادبي حديث لعلنا نستطيع ان نتمثل ما ذكرناه من وجوه المقارنة عن طريق المنهج التطبيقي . والحكاية الخرافية التي نعرضها حكاية فرعونية وهي حكاية « كتاب الاله توت السحري »

تحكي هذه الحكاية ان الاله « توت » حينما قدم الى الحياة كتب كتابا سحريا . ومن يتمكن من الحصول على هذا الكتاب ويقرأ اول حكمة فيه يستطيع ان يسلط سحره على السماء والأرض وعلى العالم كله . وعلى الجبال وعلى منابع المياه جميعا ، ومن يتمكن من قراءة حكمته الثانية فإنه يستطيع ان يسلط سحره على العالم كله . وعلى الرغم من ان الحكاية الخرافية لا تتناول الحياة الدنيا الا انه لن يستطيع ان يسلط سحره على العالم . وفي اثناء رجوعه الى العالم السفلي يرى الاله رع وسط الآلهة ويجواره القمر في السماء .

وبعد ان كتب الاله توت كتابه السحري صعد الى السماء . ثم وضع كتابه هذا داخل صندوق من الذهب ووضع الصندوق الذهبي في صندوق آخر من القضة ، وهذا بدوره في صندوق من البرونز والصندوق البرونزي في صندوق من الحديد . ثم القى الاله توت هذه الصناديق جميعها في البحر وعين حراسا من الثنين والعقارب والأفاعي تحرسها على مسافة ميل . كما انه اختص الصندوق الحديدي بأفعى تلتف حوله .

وحدث ان كان لفرعون ابن يدعى نفرگاه بنتاج ، كان متزوجا من ابنة لفرعون تدعى اهويري . وقد رزق منها بولد سماه مرآب . اما نفرگاه بنتاج فكان عالما ، وقد قضى عمره بجوار كبار الكهنة وفي دراسة

والموازع . ولكن كتاب هذا العصر يختلفون في أسلوبهم ومنهجهم في كشف النفس عن أسلوب أولئك الخالدين من الكتاب في العصور السالفة . والفرق هو ان كاتب القصة أو المسرحية في الماضي كان حينما يسجل مونولوجا داخليا ، كان يقدم لنا حوارا مدروسا أساسه التفكير المنظم وأساسه المنطق ، كما أننا نشعر دائما بأننا نفق وجها لوجه أمام المؤلف وكأنه يطل من نافذة ليرى لنا قصة يراها هو ونحن نعيشها من خلاله . أما عند الكتاب الحديث فقد احتشدت عندهم المادة الباطنية احتشادا لا نظير له ، الى درجة ان انحصرت مهمتهم في اظهار هذه المادة الباطنية فحسب دون ان يقوم بتنظيمها منطق او فكر . انها تعرض في حالتها الانشائية بما فيها من اضطراب زمني ومكاني . ولعل هذا هو السبب فيما يبدو عليه الإنتاج الأدبي المعاصر من اضطراب ، اذ ان الزمان الآلي لم يعد له وجود بعدا ان افسح مجاله للزمان النفسي . والزمان النفسي يرتبط بالمكان النفسي كذلك . وهكذا تحولت الأحداث المتسلسلة تسلسلا زمنيا منطقيا . نبت التي كنا نعهدها في الأعمال الأدبية التقليدية - سلسلة غير متجانسة من المذكرات - كتحقيق في حينها ، ويخيل لنا ونحن نقرأه . من أعمال الأعمال الأدبية أننا نراء حلم نعيش أمامنا فيجبهه المستحيلات وغير المعقولات مثل التفجيرات السحرية وعودة أحداث مضت ، وأناس طواهم الزمن ، وصور معكسة على شاشة العقل مشوشة غير متناسقة حيناً ، وحيث آخر حادة الواضح .

ومن عندنا نرى ان انتاجنا الأدبي الحديث يتفق في منهجه مع الحكاية الخرافية . ونعني اللامعقولية في سرد الحوادث . وما ذلك الا لان الانسان الحديث يتفق مع الانسان القديم تماما في حيرته في هذا الوجود . وكل ما هنالك من فرق هو ان الانسان القديم اراد ان يكتشف حقيقة وجوده من خلال مفارقاته في العالم المرئي وغير المرئي . في حين ان الانسان الحديث قد انتهى من عملية اكتشافه لنفسه ولم يعد يتوقع ما يمكن ان يأتي به المجهول من امور تشقى صدره أو تزيل عن نفسه اليأس

واقترح الطريق الى الصندوق . ولما اعتسرفب طريقه هذه الحيوانات قتلها حتى قضى عليها ، ولكنها سرعان ما كانت تسترد اشكالها الطبيعية وتعود الى الحياة مرة أخرى . فقاتلها مرة بعد مرة . وفي كل مرة كانت تستعيد شكلها . عندئذ فرق بين أجزائها المتناثرة بسدود من الرمال ، فلم تتمكن بعد ذلك من استعادة شكلها والعودة الى الحياة وبعد ذلك وصل نفر كساه بتاح الى مكان الصندوق الحديدى وفتححه . واخذ يفرغ الصندوق تلو الآخر حتى وصل الى الكتاب . فلما قرأ أول حكمة فيه احاط علما بما فى السماوات والأرض . فلما قرأ الحكمة الثانية رأى الاله رع اله الشمس مع الآلهة الأخرى ، كما رأى القمر عند بزوغه والنجوم فى اشكالها الحقيقية . وكان الضياء يسطع امامه فى حين ظل الظلام الدامس من خلفه . وما ان اطلع على كل شيء فى الكتاب حتى تلا بعض الكلمات البحرية ، فانقسم البحر فصعد الى أعلى واستقل السفينة وأمر البحارة ان يرحلوا الى المكان الذى يبحروا منه . وبعد ايام وصل الى قفط حيث وجد حافة البحر . فما ان شاهدت السفينة حتى قالت له : « اعطنى هذا » . فما ان اسلمها البائعة لى الى عليه . فما قرأ الصفحه الاولى من السماوات والأرض . فلما قرأت الصفحه الثانية رأت الاله رع اله الشمس فى ملكوته السماوى كما رأت القمر وهو يسارع والنجوم فى اشكالها الطبيعية . ولم يكتف نفر كساه بتاح بهذه المعرفة ، ولكنه احضر ورقة من البردى وسطر عليها كل ما فى الكتاب ثم تركها تغرب فى الماء وشرب الماء حتى لا يفوته شيء من قوة هذا الكتاب السحرى . ثم صعد الجميع فى السفينة وابتحروا راجعين .

ووصل الى علم الاله توت ما فعله نفر كساه بتاح . فذهب لتوه الى الاله رع وقال له : ان نفر كساه بتاح خطا الى حدود معرفتى . لقد استولى على صندوقى الذى يحتوى على كتاباتى بعد ان قتل حراسه . فاجابه الاله رع ان نفر كساه بتاح وامثاله ملك له ، وله ان يتصرف كما يشاء . حيثئذ اصدر الاله توت امرا الهيا من السماء بالا يصل نفر كساه بتاح سالما الى ممسى .

اقدم الكتابات ، ومن خلال فرائده تعلم السحر وعرف الكثير مما لا يعلمه الآخرون . وبينما كان يقرأ فى شغف ذات يوم فى إحدى المعابد ، نظر اليه احد الكهنة وضحك منه ساخرا ، فلما سألته نفر كساه بتاح عن سبب ضحكك اجاب بانه يضحك منه لانه يجهد نفسه فيما لا معنى له ، ثم اخبره انه اذا شاد ان يقرأ كتابات ذات اثر فعال فعليه ان يتبعه الى مكان ما حيث يوجد كتاب الاله توت السحرى الذى كتبه بخط يده . ثم حكى له قصة هذا الكتاب . عندئذ اجاب نفر كساه بتاح انه يرغب فى قراءة هذا الكتاب . وهو على اتم استعداد لان يقدم فى سبيل ذلك تضحيات بالغة . عندئذ اسر اليه الكاهن بالمكان الذى يخفى فيه الكتاب . ثم اخبر نفر كساه بتاح زوجته بما حدث . وما ان سمعت الزوجة بهذا الخبر حتى رفعت صوتها باللعنة على الكاهن وعلى معبده . قالت : « لعل الاله آمون ينزل عليه العقاب » . لقد قدر على ان اعيش حياتى فى كآبة وحزن . ثم توسلت الى زوجها الا يقدم على هذا الفعل . ولكنه لم يسمع لوس . فاستقل المركب معها ومع ولده مرآب الى صعيد مصر لى يظفر بكتاب توت السحرى . واما جميعا الى قفط . وهناك ترك يركبوا ارجلهم وابنه فى بيت تهيات فيه كل السحرة . فعلا سفينة قروون التى تم استئجارها الى صعيد مصر لى يسمع لى سمع صرور فيها البحارة والمجاديف ثم تلا كلمات سحرية ، فاذا بنموذج السفينة يتحول الى سمكة حمراء مرودة بالبحارة والمجاديف . ثم استقل هذه السفينة واصطحب معه سفينة قروون وابحر بعيدا عن قفط فى حين بقيت امويرى زوجته على حافة البحر تنتظر زوجها وقلبا يتردد خوفا وقلقا .

الذى نفر كساه بتاح اوامره الى البحارة ان يبحروا حيث الكتاب السحرى ، فاطاعوا امره واستمر سيرهم اياما وياالى . وفى اليوم الثالث وصلوا به الى مكان الكتاب . وهناك اخذ نفر كساه بتاح يلقى بالرمل فى البحر حتى اعترض مجرى المياه سد من الرمال . عندئذ ظهر له الجراس من القساوير والامايى واتسب ، وشاهد الأفعى تتلوى حول الصندوق . فمر نفر كساه بتاح كلماته السحرية

أخرى لأنه جر الهلاك على نفره بنتاج وعلى أسرته . ولكن الكهنة اقترحوا أن يتركوا له الكتاب لأن الهلاك قد قدر له بسبب مسماه في الحصول عليه . ثم أرسل الملك نفره بنتاج ليدفن مع زوجته وولده . وبعد سبعة أيام أحضره في سرج ليرقد رقدته الأخيرة في ممفيس .

ومرت بعد ذلك مئات السنين . وحدث أن كان يعيش في ممفيس ابن الملك رمسيس الثاني ستونخم م واس . كان كاهنا كبيرا ورجلا عالما ، وكان إلى جانب ذلك يمارس السحر . وذات ليلة رأى ستونخم في رؤياه نفره بنتاج وعلم منه قصته ، وكيف أنه اكتسب مقدرة بالغة عن طريق الكتاب السحري ، وكيف أنه - رغم موته - لا يزال يتحرك على وجه الأرض عندئذ أمر ستونخم على أن يحصل على الكتاب الذي شده نفره بنتاج بنتاج حول وسطه وأخذه معه في قبره . ولكن ستونخم لعب كثيرا في محاولة الوصول إلى قبر نفره بنتاج ، ومع ذلك لم يهتد إليه . وذات ليلة غر على قبر أحد الأشراف . فسأله عن مكان قبر نفره بنتاج . فأجابته : « سر في طريقك حتى تصل إلى سلسلة الجبال التي تسكنها الفسيريان والذين أتوا بنتاج إلى هنا » . فخرج ستونخم في طريقه ليصل إلى قبره . فوجد الكتاب قد شد حول وسطه شدة . ولما حاول أن ينزعه تمثلت أمامه روح الزوجة أهويري والان مراتب ومعناه من أخذ الكتاب . ثم قصا عليه قصة الصير المشنوم . ولكن ستونخم توسل إليهما أن يتركا يأخذ الكتاب والآن ينزعه قبرا . حينئذ تحرك نفره بنتاج وأجابته : « هل في وسعك أن تحصل على الكتاب عن طريق سحرك أم أتت على استعداد لأن تدخل معي في مبارزة تحصل بعدها على الكتاب إذا كسبت المبركة ؟ » فأجابته أنه مستعد للدخول معه في مبارزة .

وكسب نفره بنتاج المبركة مرة بعد مرة . ولما رأى ستونخم أنه خسر المبركة وأوشك أن يخسر الكتاب دعا أخاه إيتاروس من قبره وأمره أن يصعد إلى سطح الأرض ، ويخبر فرعون بما لحقه من خزي . وعليه أن يحضر معه تمويذة والدوكتيه في السحر .

وبينما كانت سفينة نفره بنتاج تسير في عرض النهر إذ سقط مراتب في مجرى الماء . فصرخ الجميع وتلا نفره بنتاج لتوه كلمات السحر فصعد ابنه إلى المركب . ثم تلا كلمات أخرى لكي يعرف ما صنعت له توت مع الإله رع . كما أن الابن أخبر أباه بما يتهدده من خطر . إذ حكم الإله رع أن يعود الابن إلى قفط ويدفن هناك وحيدا . حينئذ رجع والدان بولدهما الوحيد إلى قفط . وهناك وضعاه في سرج وتركاه مدفونا في جبال قفط القاحلة .

واستحلقت الزوجة زوجها أن يرجع الكتاب مكانه حتى لا تحدث مأساة أخرى ، ولكن نفره بنتاج بشاح لم يستمع إلى توسلات زوجته ، واستمر في الرحيل متجها إلى الشمال . على بعد ميل من قفط وبينمسا ثانت الزوجة تخطو بضغ خطوات في المركب سقطت في مجرى الماء . فصرخ الجميع واسرع نفره بنتاج وتلا كلماته السحرية . فصعدت الزوجة إلى السفينة وأخبرت زوجها بالخطر الذي يتهددها . وأعادت عليه الشكر التي ربما توت إلى الإله رع بسببه . فرجع نفره بنتاج إلى قفط مرد أخرى . ووضع امرأته في سرج وحملها توت إلى جبال قفط في جبال قفط القاحلة .

عندئذ قال نفره بنتاج لنفسه ماذا يمكن أن يقول لفرعون إذا ما سأله عن ابنه وزوجته ؟ أعود إلى قفط ويرد الكتاب إلى مكانه ؟ ولكنه أمر على الاحتفاظ به . فأحضر شريطا مقدسا وربط الكتاب حول وسطه وأمره على الاحتفاظ به . ثم استمر في السير . وما أن خطا قدر ميل متجها إلى الشمال حتى سقط في مجرى النيل . وهنا صرخ كل من في المركب : « يا لهام مصيبة كبرى ، ويا له من ألم عميق ! لقد اختفى الرجل العالم ، الكاتب الثابفة الذي ليس له مثيل بين الخلق » . ثم تحركت السفينة دون أن يعلم الناس أين رقد نفره بنتاج .

وصلت السفينة إلى ممفيس وأخبر رجالها الملك بما حدث . فأعلن الحداد في مملكته . ثم وحصل الجميع ليشاهدوا السفينة التي كان يركبها نفره بنتاج في مقاماته . ولكنهم فوجئوا به يجلس بجانب الجدران وقد شد الكتاب حول وسطه . فأحضره الملك فاقترح الملك أن يرجع الكتاب إلى مكانه مرة

وعاد الخادم الى سيده بهذه الكلمات . ونسى
ستون في غضبه كتاب السحر الذي كان يطلعه .
وارتاع الكهنة لمحدث لستون ، اذ انه اغلق الكتاب
واستقل مركبا ورحل حيث ابنة كبير الكهنة .
وسرعان ما اعتدى الى بيتها . لقد رآه يعلو الى عنان
السما . وقد احاط به سور منيع بداخله حديقة
عسحة . وفي لحظة شاهد تابويو مقبلة نحووه
فسلمت عليه وقادته الى داخل المنزل . وهناك

ولما افصح لها ستون في النهاية عن رغبته اجابته :
« انصحك ان تعود الى البيت الذي جئت منه .
اننى لست امرأة عادية . فاذا شئت مع ذلك ان
تزوجنى ، فعليك ان تكتب وثيقة تتعهد فيها بدمع
معاش لى طيلة حياتى . ولما كان ستون قد أسكره
الحب فقد كتب الوثيقة ووقع عليها ثم سالها : « هل
تكونين بعد ذلك زوجة لى ؟ » . ولكنها قبل ان
تجيب عن سؤاله ، قدم الحارس واخبر ستون ان
اولاده واقفون بالباب يبقون لقاءه . حينئذ اجابت
تابويو على الفور : « لديك اذن زوجة واولاد »
« امرت باستدعاء اولاده ليرتقوا على الوثيقة حتى
يكونوا على علم بان والدهم سيتخذ له زوجة ثانية ،
ولكن كنت انا معانينا بكفها على حياتها ، فلا يفتنون
بغير ذلك . » . الاولاد دونوا على الورقة .

بعد ذلك قال لها ستون : « لقد حققت لك الآن
كل رغباتك . فهل اسأ ان تنزوح ؟ »

حينئذ اجابته تابويو : « انصحك ان تعود الى
البيت الذى قمت منه . اننى لست امرأة عادية .
فاذا شئت مع ذلك ان تزوجنى فعليك ان تكتسب
اولادك . انهم اولادك من زواجك الاول ، ووجودهم
يسبب لى الانزعاج »

وكان ستون قد تجرع كأس الحب حتى الشمالة .
فاجابها : « فلتنفذى ما يختلج بصدرك من رغبات »
وامرت تابويو بقتل الاولاد وطرحته باحسادهم من
النافذة . ثم اعاد ستون سؤاله عليها : « اكونين
بعد ذلك زوجة لى » حينئذ اجابت : « اننى الآن
على استعداد للزواج منك . هيا اصعد السلم
وأمرى أمامى . لقد هبات الحجرة لزواجنا » .

وامتثل الأخ لأوامر أخيه . واحضر له ماطلبه ورجع
بمعه الى قبره ليرقد مرة أخرى . وما ان امسك
ستون بتعويذة أبيه حتى وجد كتاب السحر في يده .
فاخذه وخرج من القبر . فاذا به يلقى الضياء
امامه والظلام خلفه . عندئذ بكت زوجة نركاه بناح
وقالت لزوجها : « ان ما كسبته من رحلتك الشاقة
هو الظلام اما النور فقد فقدته . هانئذا قد اضعت
كل ما تبغى لناسم قوة كانت تعيش معانى القبر » .
فاجابها نركاه بناح : « لا تحزنى يا عزيزتى ، سوف
ارغمه على رد الكتاب . انه لن يجلب لستون اى
سعد . بل انه سوف يجعله اضحوكه للاخرين » .

ودهب ستون بالكتاب الى فرعون واخبره بما
حدث . ولكن فرعون امره ان يرد الكتاب الى نركاه
بناح والا رغمه هذا على ارجلعه . ولم يمثل ستون
لامر أبيه واشتغل منذ ذلك الحين بقراءة الكتاب
واخذ يتلو على الناس .

وذات مرة بينما كان ستون يجلس في معبد : اذ
خطت امرأة بضع خطوات داخل المعبد . وكانت المرأة
رائعة العمل تترس بالحق وبغيره .
والحشم . وما ان وقع بصر ستون على ...
اسلم بها عن كل شيء رحلت بوقى خادمة
وامره ان يذهب ليتعرف على سجنه هذه المرأة .
ورحل الخادم ثم عاد ليخبر سيده بان المرأة تدعى
تابويو وهى ابنة رئيس الكهنة . وقد جاءت الى هذا
المكان لتؤدى فريضة الصلاة للاله الأكبر . فلما سمع
ستون ذلك امر الخادم ان يعود اليها مرة أخرى
ويحبرها ان سيده انشغل قلبه بحبها وهو يطلبها
روحة له . فان ابنت ، فطليه ان يجبرها ان سيده
يسطيع ان يستخدم قوته ليخفيها في مكان مجهول
على وجه الأرض وبتركها هناك حيث لا يعلم احد
مصيرها .

وما ان نطق الخادم بذلك امام تابويو حتى انتبشه
وقالت له : « اذا شاء سيدك ان يحدثنى في امر فعله
ان يحضر بنفسه . فاذا رغب في ان يخذلنى زوجة
له ، فليعلم اننى لست امرأة عادية . اننى اعيش مع
من معى في بيت مهيب بكل ما يحتاج اليه - فاذا شاء
سيدك فليحضر الى منزلنا هذا حيث اثباتت معه
فيما شاء من امور » .

ويغاضب الزوج بهذه الحقيقة ، وهي التي لم يملأها
لنفسه صراحة من قبل .

**الزوج : قتلت زوجتي لأغذى الشجرة ؟! هذا
السبب الخرافي غير المقبول هل يمكن أن يخطر على
بال إنسان في عصرنا الحاضر .**

على أن هذا الإنسان الحائر - رغم اقتناعه بفشل
تجربته أو بفشل تجربة غيره ، لا مفر له من أن
يستسلم لهذا الفشل ، إذ لم يعد في استطاعته أن
يشقى إلى عالم الواقع . ونحن نجد أن ستون في
الحكاية الخرافية يصر على أن يغامر مغامرة نفركاه
بتناج على الرغم مما يعرفه من مصير نفركاه بتناج
الآليم . وقد تمثلت أمام ستون حياة الوهم في صورة
امرأة اتفرت وحذرت عاقبة سعيه وراءها . ثم طلبت
منه - بعد أن رأت منه هذا الأصرار - توضيحاً
دالفاً . ولما قبل ستون أن يفشى بأعسر ما لديه
أخفت حياة الوهم من أمامه . وقد تركته المرأة
سعداً أن أصبحت الطربوامامه للتضحية والمغامرة .
علوماً من كل لباس ذبوي ، أي أنها تركته عارياً من
كل أمل يمكن أن يملأه بالحياة .

الآن لنسبب - ومثله القديم - الذي
يقتل دائماً بسؤالها عن
سعد ذلك - من أوام
إلى اللاواعي - قتل في سبيل ذلك العاطفة والحب ،
وهما الزم لوازيم الإنسان لارتباطه بعالم الواقع .
ولما من الإنسان العصفرة والحب فقد قتل أصداد
سريه أن من صلتهم به لا تقوم إلا على الحب .

وهكذا نجد أن حكايتها الخرافية قد اتفقت تماماً
مع أحدث أعمالنا الأدبية في موضوعه وفكره .
أما الأسلوب الانفرادي اللاواعي فهو يشتمل أنسا
وأضحى في كل من العمليتين . وسعياً بعركه - سا-
التي صورها من الشبح ثم نفع فيها فإذا بها سقيته
طبيعية - تقابل ما صنعه الدرويش حينما سئل عن
تذكرته ولم تكن لديه واحدة ، فلما ألح الغمش
(بهادر) في السؤال ، مد يده خارج نافذة أعطاه
فإذا عشرة تذاكر تسقط في يده ، كما أن صوت
الاحتفال بالسبوع (اسبوع الجنين الذي لم يولد)
الذي كانت بهاية تسمعه ، إنما يذكرنا بصوت الزوجة

الرغم من أن هذه المسرحية قد تناولها بالبحث أكثر
من ناقد ودارت حولها المناقشات الطويلة ، فأنسا
تفضل مع ذلك أن تمثل بها لايفيرهامن الأعمال الأدبية
الغريبة الحديثة التي تصور الإنسان كائنًا قد وقف
عن الحركة تماماً ولا سبيل له إلا ألفو شفاة الحياة
وسخفها والرغبة في الخلاص منها مثل مسرحيات
« بيكيت » وغيره .

فالشجرة في مسرحية « يا طالع الشجرة » رمز
لحياة بهادر أو حياة الإنسان . وبهادر مستغرق في
شجرته هذه أي في حياته إلى درجة أنه يكاد يعيش
في غفلة تامة عما حوله . فهو يقضي نهاره بجانبها
وهو يسعى للحصول لها على سمساد غريب
يفديها حتى تستطيع أن تثمر ثماراً مختلفة في فصول
السنة المختلفة . أي أن بهادر - هو صورة للإنسان
الحديث - لكي يهرب من حياة الواقع - يريد أن
يجري وراء تجارب جديدة لملها تكون أكثر انمازاً
وخصباً .

ولكن هذه الرغبة في الانطلاق من القيود
في الحاح وأصرار وراء حياة أخرى - التي
أنها سبب عصبية بحركة الشجرة - لا
أن يكون وراءها تصحية بل تصحيح . وفيها
أن نفركاه يتناج قد ضحى بولده وروحته كما ضحى
ستون بولديه في سبيل الانطلاق من حدود الواقع .

وفي مسرحية « يا طالع الشجرة » ، أنه بهادر
يعزل روحه بهانه . ولم يكن مهمه سوى سمساده
أو « الأنا الأعلى » فلما تدخل الدرويش اللاشعور ،
وصارح بهادر بما يحاول أن يختزنه في هذا اللاوعي
وأقر التهمة حاضراً أو مستقبلاً . ذلك لأن شجرة
بهادر هي كل شيء عنده ويهمه أن يغذيها بأمن غذاء
ولو كان هذا الغذاء جسد إنسان .

**الزوج : شجرتي هذه يمكن أن تطرح كل هذه
الأكاهة المختلفة في الفصول المختلفة ؟!**

الدرويش : إذا تغذت بالسمساد الذي تعرفه .

الزوج : أي سمساد تعني ؟

الدرويش : إذا دفن تحتها جسد كامل لإنسان
فإنها تنفذي بكل ما فيه من منافضات .

هذا الاختيار ثم اختار في النهاية أن يقتل الحبيبة
الواقع .

وما تزال أسطورة « الأرض الحراب » التي عبر
عنها الشاعر العبقري ت . س . اليوت مند مايقرب
من نصف قرن - موضوع أدبنا الحديث . لقد صرخ
الشاعر في ياس من الغراب الذي آلت اليه
حياتنا المعاصرة . انها حياة رائعة جميلة في
مظهرها ؛ ولكنها في حقيقتها جرداء قاحلة كالأرض
الحراب . . انها حياة زائفة خادعة لاها سلم
للإنسان المعاصر سلاحا قويا استطاع أن يقتسل
به الآخرين . فلا هو يحيا حياة هائلة ولا هم
ينسمون عير الحياة . . وكيف يتسنى للقائل أن
يعيش حياة هائلة وكيف يستطيع القاتل أن ينسم
عير الحياة !!

التي ترقد في قفط وتر إلى زوجها الذي يردد في
مغميس - بعد أن سلب منه الكتاب السحري - بأنه
لم يكتسب من مغامراته سوى الظلام أما الضياء فقد
فقدته ، ان بهادر وبهانة ومثلهما نكراده بتاح-خصوص
تعيش كلها في أوهم . وفي بعض الأحيان تزعمها
ذكريات الماضي التي كثيرا ما تتمثل امامها تذكره
بعملها .

وأولاد ستون الذين قتلوا وطرحوا اجسادهم من
النافذة ، وإذا بهم بعد ذلك لم يقتلوا وإنما ظلوا
ينتظرون عودة أبيهم . انما مدكرنا كذلك بشيبه
الزوجة واتهام الزوج بقتلها . ثم اذا بها تظهر حية
مرة أخرى . لقد قتل هؤلاء جميعا قتلًا نفسيًا
ولكنهم ظهروا على مسرح الحياة مرة أخرى لكي
يذكروا القاتل بجريمته .

بقي أن نشير إلى شيء آخر في معرض الذكر
العملين ، وهو استخدام كل منهما للرمز الدرامي .
فليس يكفي أن نقول ان النجرة رمز للحياة كما
ان كتاب السحر والمرأة رمز للحياة طومر الحداثة
وانما يجب أن نصيب إلى ذلك ان هذه الاشياء قد
خلقت في العمل الأدبي لتبرز مضمونها الدرامي
وإذا كانت الدراما معناها الصراع ، فإن هـ
الاشياء قد تسببت في خلق الصراع في بعض الناس .
اذ كان عليه أن يختار بين أن يجسرى وراء كتاب
السحر والمرأة ، وأن يقدم لشجرته جسد أنسا
كامل غدا لها ، أو يدع هذا كله ليعيش في حياة
الواقع . وقد تصارع الإنسان مع نفسه في سبيل



السبب في اختياره لشغل منصب الأستاذية بالكوليج دي فرانس ، وهو منصب كبير لا يشغله عادة في فرنسا سوى أقطاب الفكر المتأثرين من العلماء واللاسفة .

وليس ميرلو بونتي دخیلاً على الدراسات الجمالية ، فقد ظهرت له منذ عام ١٩٤٥ دراسات هامة في فلسفة الفن ، لعل أهمها بحثه الموسوم باسم « شك سيزان » ، ثم دراسته التي كتبها تعليقا على رواية سيمون دي بوفوار الأولى (١) ، وكان عنوانها « الرواية والميتافيزيقا » . ولكن قراءة ميرلو بونتي لدراسة المفكر الفرنسي الكبير أندريه مالرو التي صدرت فيما بعد تحت عنوان « سيكولوجية الفن » (في جزيرين عام ١٩٤٧ ، وعام ١٩٤٨) قد عملت على توجيه اهتمامه نحو مشكلات التعبير ، والإبداع ، والطراز ، والتمثيل ، والتقليد في الفن ، فكان من ذلك أن أصبح ليرلو بونتي مذهب جمالي خاص هو ما سنعاول في هذه المقالة القصيرة أن نأتي على الخطوط البارزة فيه .

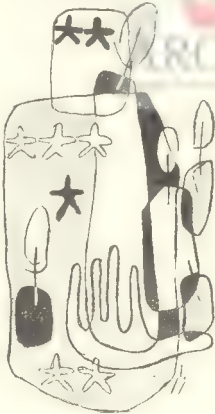
ولابد لفهم فلسفة ميرلو بونتي في الفن من ربط نظريته الجمالية بمذهبه الفينومولوجي العام . وهنا نجد فيلسوفنا يقرر أن الجسم كائن في العالم كالقلب في الجهاز العضوي ، وأن الإدراك الحسي « فعل » ندرک من طريقه الموضوع إدراكا حاسا . دون أدنى واسطة ، بل دون حاجة إلى أي تاوريل أو تفسير . فليس « الجسم » بمثابة حاجز بيننا وبين العالم ، بل هو أدانتنا في الاستزاج بالعالم والاختلاط بالأشياء . ومعنى هذا أن ثمة انحدادا مباشرا بين الإنسان (الذي هو بطبيعته متفتح للعالم الخارجي ، ويسلك انحنائه الوافعه التي ندرکها من خلال الجسم إدراكا صحيحا ، فتتكشف لنا « الأشياء » عن هذا الطريق بدمها ولحمها - أن صبح هذا التعبير - . وكما أن الجسم يعبر عن الوجود العملي ، فإن القول يعبر عن الفكر الباطني ، أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال أنه ليس للفكر « باطن » على الإطلاق ، لأن الفكر موجه منذ البداية نحو العالم الخارجي ، فهو لا يمكن أن يوجد بعيدا عن العالم ، أو خارجا عن الألفاظ . ولما كان من الضروري للفكر أن يتجسم في عيبارات ، فإن المعنى لابد من أن يسكن اللفظ . ولما كان الجسم في جوهره « تعبيراً » ، فإن لكل فعل إنساني « معنى » وميرلو بونتي يهتم بدراسة « اللغة » فيقول أنها في

السبب في اختياره لشغل منصب الأستاذية بالكوليج دي فرانس ، وهو منصب كبير لا يشغله عادة في فرنسا سوى أقطاب الفكر المتأثرين من العلماء واللاسفة .

وليس ميرلو بونتي دخیلاً على الدراسات الجمالية ، فقد ظهرت له منذ عام ١٩٤٥ دراسات هامة في فلسفة الفن ، لعل أهمها بحثه الموسوم باسم « شك سيزان » ، ثم دراسته التي كتبها تعليقا على رواية سيمون دي بوفوار الأولى (١) ، وكان عنوانها « الرواية والميتافيزيقا » . ولكن قراءة ميرلو بونتي لدراسة المفكر الفرنسي الكبير أندريه مالرو التي صدرت فيما بعد تحت عنوان « سيكولوجية الفن » (في جزيرين عام ١٩٤٧ ، وعام ١٩٤٨) قد عملت على توجيه اهتمامه نحو مشكلات التعبير ، والإبداع ، والطراز ، والتمثيل ، والتقليد في الفن ، فكان من ذلك أن أصبح ليرلو بونتي مذهب جمالي خاص هو ما سنعاول في هذه المقالة القصيرة أن نأتي على الخطوط البارزة فيه .

ولابد لفهم فلسفة ميرلو بونتي في الفن من ربط نظريته الجمالية بمذهبه الفينومولوجي العام . وهنا نجد فيلسوفنا يقرر أن الجسم كائن في العالم كالقلب في الجهاز العضوي ، وأن الإدراك الحسي « فعل » ندرک من طريقه الموضوع إدراكا حاسا . دون أدنى واسطة ، بل دون حاجة إلى أي تاوريل أو تفسير . فليس « الجسم » بمثابة حاجز بيننا وبين العالم ، بل هو أدانتنا في الاستزاج بالعالم والاختلاط بالأشياء . ومعنى هذا أن ثمة انحدادا مباشرا بين الإنسان (الذي هو بطبيعته متفتح للعالم الخارجي ، ويسلك انحنائه الوافعه التي ندرکها من خلال الجسم إدراكا صحيحا ، فتتكشف لنا « الأشياء » عن هذا الطريق بدمها ولحمها - أن صبح هذا التعبير - . وكما أن الجسم يعبر عن الوجود العملي ، فإن القول يعبر عن الفكر الباطني ، أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال أنه ليس للفكر « باطن » على الإطلاق ، لأن الفكر موجه منذ البداية نحو العالم الخارجي ، فهو لا يمكن أن يوجد بعيدا عن العالم ، أو خارجا عن الألفاظ . ولما كان من الضروري للفكر أن يتجسم في عيبارات ، فإن المعنى لابد من أن يسكن اللفظ . ولما كان الجسم في جوهره « تعبيراً » ، فإن لكل فعل إنساني « معنى » وميرلو بونتي يهتم بدراسة « اللغة » فيقول أنها في

(١) ونعني بها رواية « الدعوة » Invited التي ظهرت عام ١٩٥٣ في ثمة جال .



الدائمة على التعبير هي التي عملت على ظهور « عوالم لغوية » كثيرة ، لعل في مقدمتها جميعا « عالم الشعر » (١) .

أما إذا نظرنا إلى « التصوير » ، فإننا سنجد ميرلو بونتي بعده لغة ضمنية يتعلق بها الصور على طريقته الخاصة . وهنا يسائر فيلسوفنا أندريه مالرو فيقول معه أن المقارنة بين التصوير واللغة لا تكون ممكنة ، اللهم إلا إذا اتزعتاهما معا « يمثلانه » لكي نجمع بينهما تحت مقولة « التعبير الإبداعي » وعندئذ فقط نستطيع أن نعد الواحد منهما والآخر مجرد شكلين مختلفين لمحاولة فنية واحدة . ولئن ظل المصورون والأدباء يعملون قرونا طويلة دون أن يخطر على بال أية طائفة منهما أن ثمة قرابة وثيقة تجمع بينهما وبين الطائفة الأخرى ، ولكن الواضع نفسه شاهد على أن كلا منهما قد اجتاز نفس المخاطرة التي اجتازها الآخر . ولقي نفس المصير الذي لقيه الآخر . وقد يكون من الحدث المعاد أن نقول أن كلا من الفن والشعر قد كان في البدء مجرد وسيلة لخدمة المدينة ، والآلهة ، والحقيقة الممتدة . فلم يكن في وسع الواحد منهما أن يشهد ، وليس

أعجازه الخاص ، اللهم إلا في مرآة يورما من « الخارجية » . ثم ترقى الحضارة للبشرية فاستخرج كل من التصوير والشعر قياضهما . أصبح الموجد الكلاسيكية التي أصبحت بمثابة « تصوير » من العصر الديني القديس . وهكذا صار الفن عبارة عن عملية « تمثيل » (أو تصوير) للطبيعة ، وكان كل مهمة الفنان أن يعمل على تجميل الطبيعة . ولكن على شرط أن يراعى التواعد التي تفرضها عليه الطبيعة نفسها . ولعل هذا ما عبر عنه الكاتب الفرنسي المشهور لايروير حينما ذهب إلى أن المهمة الوحيدة للأدباء هي العمل على البحث عن التعبير الصحيح الذي يحدثه لغة الأشياء سلفا . لكل فكرة

من الأفكار . ولا شك أن هذه النظرية تعرضت لثمة فتنة قبل الفن . أو أدبا قبيل الأدب ، وكان العمل الفني لا يبلغ ما يراد له من الكمال ، اللهم إلا إذا استطاع أن ينتزع أجماع الناس ، مثله في ذلك كمثل الأشياء التي تقع تحت طائلة حواسهم . وهذا هو الوم الموضوعي الذي طالما استبد بعقول الناس هو الذي عمل على ظهور النزعات الحديثة في الفن والأدب ، فكان من ذلك أن أصبح التصوير الحدث

« متلا » - فيما يقول مالرو - مجرد عود إلى الذات . ولكننا لو انعمنا النظر إلى هذا الوم الموضوعي - فيما يرى ميرلو بونتي - لاستطعنا أن نحقق من أن له جذورا عميقة متصلة في طبيعة التعبير الفني نفسه « بحيث قد لا يحق لنا أن نبادر إلى رفض العالم المرنى » على نحو ما فعل مالرو حينما تسرع في الحكم فراح يطوى الفن في ثنايا عالم سحري مجهول لا يكاد يمت بآدنى صلة إلى عالم الواقع .

وهنا يعاود ميرلو بونتي عملية تحليل الفن الحديث ، التي كان مالرو قد بدأها (فنراه يحاول أن يشرح لنا وظيفة « التمثيل » في فن التصوير بالزيت . باعتباره بحثا عن العلامات أو الأمارات التي نستطيع أن توهمنا بوجود معنى حقيقي ، أو حرمة حقيقة أو ملمس حقيقي ، أو أحجام حقيقية تلك الموضوعات المعنوية على القماش . وقد برع ميرلون الكلاسيكيون في اكتشاف شتى الحيل « ليعمل وظيفة « التمثيل » ، فكان « صور عندهم هو أن يوصلنا إلى « هنا » فقد كان الهدف الأسمى أن يبلغ من الدقة حدا « معجبا « من « معجبا » في نظرنا كالأشياء « هنا » . كل غرض المصور هو أن يفرض الأشياء نفسها على حواسنا . الحسي هو أداتنا الطبيعية في « هنا » . فليس بدعا أن يهيب المصور بهذا الجهاز حتى يؤثر على إحساسات قارئه من الناس . ليس لدينا جميعا « عينان » تعملان بنفس الطريقة ، وتقرأن الأمارات الخارجية على نحو واحد بعينه ؟ وإن - فلماذا لا يكون في وسعنا جميعا - حينما ننظر إلى لوحة واحدة بعينها - أن نشهد منها نفس المنظر الذي أراد له الفنان أن يكون متافسا للطبيعة ؟ (١)

يبدأ الفنانين الكلاسيكيين لم يكونوا أدعياء من بل هم قد كانوا فنانين صادقين بكل ما لكلمة « الصدق الفني » من معنى . ومهما كان من أمر تلك النزعة التمثيلية التي سيطرت عليهم ، فإن التصوير عندهم لم يقتصر في يوم ما من الأيام على النقل عن الطبيعة أو مجرد تمثيل الواقع . ومالرو على حق حينما يقرر أن المفهوم الحديث للتصوير - باعتباره تعبيراً إبداعياً - لم يكن مفهوما جديدا كل

العالم الخارجى تتنازع انتباهنا - ويريد كل منها ان يستأثر بأدراكنا كله ، على حساب فيسره من الموضوعات الأخرى . ولكن الصور بجيء يضيع كلا منها في موضعه الخاص ، دون أن يدع واحدا منها يفرض نفسه على انتباهنا بالطريقة التى تطو له اى للموضوع نفسه) . وحينما يفرض المحصور على الأشياء ضربا من « التنظيم » أو « الصياغة » فإنه يخلق عندئذ من مجموعها « منظورا » متسقا . ويتحكم فيها تحكم الصانع الذى يضع كل شيء في موضعه . ولا شك أن المحصور حين يحاول التعبير عن العمق ، والبروز ، والبعد أو القرب ، والصغر أو الكبر ، فإنه لابد من أن يجهد نفسه مضطرا الى إعادة تنظيم العلاقات بين الأشياء المدركة . وهو مضطر أيضا - حين يعبد الى رسم أى منظر من المناظر - الى أن يتخذ وجهة نظر معينة يرى من خلالها الأشياء ؛ بحيث يكون أمامه أفق معين تحدد بمقتضاه موضوعات انصافه . ومن هنا فإن « الطور » هو في الحقيقة شيء أكثر من مجرد سعة خاصة ، وإنما حقيقة خارجية تحل للناس جميعا شكل واحد . وذلك لأنه بمثابة خلق العالم الخاص به بطريقه عليه صغر الفنان ، فأصبح نسبته .. طه مهيا لانه .. د لعلانه ان يسوعه او ان سعة .. وهما ان نطز الى « الوجه » التى افتاد المصورون الكلاسيكيون رسمها في لوحاتهم الشخصية ، لكي تحقق من أنها ليست مجرد ملامح وقسمات ، بل هي إمارات وعلامات في خدمة المزاج أو الانفعال أو الطابع الشخصى . وحتى حين يرسم المصور الكلاسيكى افعالا أو حيوانات ، فإننا نراه يخلق عليها طابعا معبرا ، وكان هذه الكائنات تود لو استطاعت أن تندرج في العالم البشرى . . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول أن المحصور الكلاسيكى قد حاول دائما أن يجعل علاقته بالكون علاقة الشخص الناضج البالغ الذى يتحكم في العالم ، ويسيطر عليه ، ويمتلك ناميته

ولكن ، اذا كان التصوير « الموضوعى » نفسه هو في صميمه ضرب من الخلق أو الإبداع ، فليس هناك مبرر لاعتبار التصوير الحديث - مجرد كونه يهدف الى الإبداع - عودا الى الذات ، أو عملية تمجيد للعد . وهنا يفتقر ميرو بونتي عن مارلو ، فنراه يثور على ما قاله هذا الأخير من أنه « ليس هناك سوى موضوع واحد لفن التصوير ، ألا وهو المصور

الجدة الا بالنسبة الى الجمهور وحده ، في حين أن المصورين انفسهم قد طبقوا هذا المهوم بالفعل في كل ما حققوه من أعمال فنية ، دون أن يكون لديهم معرفة نظرية واضحة يمثل هذا التصور الجديد للفن . وهذا هو السبب في أن أعمال الفنانين الكلاسيكيين كان تنطوي دائما على معنى آخر ، أن لم نقل اعظم ، مما كانوا يظنونهم هم انفسهم ، وكان هذه الأعمال قد كانت تنبئ هي نفسها بما سيكون عليه التصوير الجديد بعد أن يكون قد نجح في التحرر من قوانين التصوير الكلاسيكى . والواقع أنه حينما كان المصورون الكلاسيكيون يصورون انظارهم نحو العالم الخارجى ، ظانين أنهم يلتصمون لدرية سر التمثيل الوافى الدقيق ، فانهم في الحقيقة إنما كانوا يعمون - من حيث لا يدرون - بعملية تحويل شامل وهى تلك العملية التى أصبح الفن الحديث على وهى تام بها . وادن فليس في وسعنا أن نعد « التصوير الكلاسيكى » مجرد نقل عن الطبيعة ، أو مجرد إحالة الى « حواسنا » ، كما أنه ليس في وسعنا أيضا أن نعد « التصوير الحديث » مجرد عود الى القدام . مجرد إحالة الى العناصر الداتية فيها وآية ذلك ان الادراك الحسى عند الكلاسيكيين كان موسوما « بالخاص المعيز لثقافتهم ، كما ان له دائما نفس الطابع لا زالت تسم بطابعها كل ادراكى حسي . هنا فإنه ليس آمن في الخطأ من أن يذهب ظهوره للعالم المرئى ، لكي تقتصر على الأخذ بقواعده الكلاسيكية ، كما أنه ليس أبعد عن الصواب أيضا من أن نحتمس الفن الحديث بأسره في قوقعة « الذات » أو في عمق « الوجود الفردى » . ولهذا يؤكد ميرو بونتي أنه لا معنى لقول بأن الفنان ملزم بالاختيار بين العالم والفن ، أو بين « حواسنا » والتصوير المطلق . لأن من يؤكد أن الواحد منهما شائع في الآخر ، وأنه لا موضع بالتالى للفصل بينهما على الإطلاق .

حفا ان مارلو كثيرا ما يتحدث عن « المنظور الكلاسيكى » ، وكأنما هو المنظور الأوحسد الذى تفرضه علينا طبيعة « المعطيات الحسية » ، ولكن هذا المنظور في الحقيقة لا يخرج من كونه أسلوبا واحدا ، ضمن أساليب عديدة ابتكرها الانسان لاستقاط العالم المرئى أمام نظريه . فليس المنظور الكلاسيكى سوى تأويل اختياري للعيان التلقائى ، بمعنى أنه تنظيم ارادى للموضوعات في نسق ادراكى من نوع خاص . والواقع أن الموضوعات المساتلة في

التشدد مع الذات ، وحينما يتجه الفنان بكل جوارحه نحو ذلك العالم الفني الخاص الذي يريد ان يعبر عنه ، لكي يسجل لنا قصته كلمة بعد كلمة ، دون تسرع أو تهاون أو تساهل من النفس ، فهناك فقط قد يكون في وسعه ان يكون لنفسه صوتا خاصا ينطق به . ولا شك ان صوت الفنان الخاص ليس هو تلك الصرخة الأولية التلقائية التي ينطق بها في صباه ، بل هو تلك اللغة التعبيرية الارادية التي ينطق بها في مرحلة نضجه واكتماله . ولهذا يفسر ميرو بونتي ان التعبير الفني لا يمكن ان يكون خاضعا لذلك النثر الحر الذي تقدمه لنا لغة الحواس ، بل هو لايد من ان يتخذ طابع الشعر المنظوم الذي يجعلنا نحس بأكثر مما تنطبق به الأشياء أو بأكثر مما تراه منا الأعين . وليست مشكلة الفن الحديث - في رأي ميرو بونتي - هي مشكلة الارتداد الى الذات ، أو العودة الى الفرد ، بل هي مشكلة تحقيق التواصل بين الفنان والجمهور دون الانعانة بطبيعة موجودة من ذي قبل (يكون على حواسنا جميعا سوى ان تتلاقى فيها اعنى كيف يتغل الفنان « الكلي » نفسه عن ربه ، العجائي) الذي هو اخص ما لديه .

الذي اراد ان يسميه المصور في لوحته انما هو سره الخاص ، لا اذناه الباشرة ، أو طريقته الخاصة في الإيجساس . والمصور لا يكتسب أسلوبه أو طرازه الخاص عن طريق صراعه ضد العالم ، وضد الآخرين فقط ، بل عن طريق صراعه ضد نفسه ايضا ، ولم يجانب مالرو الصواب حينما قال ان الأدب في حاجة الى وقت طويل قبل ان يتمكن من ان ينطق بصوته هو . ولكن ميرو بونتي يضيف الى هذا ان المصور في حاجة الى وقت أطول قبل ان يتمكن من التعرف على أسلوبه الخاص في لوحاته الأولى ، حتى يكشف فيما حقيقته ما سوف يكون عليه عمله المتحقق . بل ان ميرو بونتي ليدب الى حد ابعد من ذلك فيقول ان المصور عاجز عن ان يرى لوحاته ، كما ان الأدب قلما يستطيع ان يقرأ لنفسه والسبب في ذلك ان التعبير الفني لا يستحيل الى حقيقة ملموسة بارزة ، أو هو بالأحرى لا يصيبح « معنى » أو « دلالة » بمعنى الكلمة ، اللهم الا لدى الآخرين أو في الآخرين . وإذا كان الأدب أو المصور قلما يعني بالرجوع الى أعماله الماضية ، فما ذلك الا لأنه يشعر في قرارة نفسه بأن أعماله الناضجة شتمت (الى أعلى درجة) على تلك الثمرة الضعيفة

نفسه » (1) ونحن نعرف كيف ذهب مالرو الى جعل « الفن » في خدمة « الفرد » ، وكيف الحق الفنان بأهل الطموح وجماعة مدمنى العقائير ، وكان كل ما يهدف اليه انما هو التمتع الشخصية ، أو اللذة الشيطانية . أو العشق الذاتي (ليس بلدا ان يتمرّد ميرو بونتي على هذه الفلسفة الجمالية التي تجعل من التصوير مجرد عملية ذاتية يراد من ورائها جعل العالم لاحقا تابعا للفرد ، خصوصا وأن ميرو بونتي قد درس فن التصوير عند سيزان ، فادرك كيف ان امثال هذه التعريفات لا يمكن ان تصدق على مصور مثله . والواقع ان سيزان كان يمكث الساعات الطوال امام الموضوع المراد تصويره . لكي يدرس كلته ، وكثافته ، وعمقه ، وملحه ، وصلابته ، ولونه ، ومعالقه . الخ . ويقال انه صرح لبائع لوحاته « قولار » الذي ظل يرسمه خلال خمسين جلسة قائلا : « اننى لست مستاء من دسنى لواجهة قميصك » . وإذا كان كثير من المصورين المحدثين قد اغفلوا أهمية « التحقيق » . فان سيزان كان حرصا كل الحرص على تقديم أعمال فنية مكتمة . لا مجرد صور يحفظها الناس .

يذكرنا - في هذا الصدد - بما قلناه في الجزء الأول من « المنظر ذاته في » وما نالنا اشعره أو وعيه بلذاته . (2) ليس هدف المصور - في رأي ميرو بونتي - ان يتخذ من الفن أداة للانتماس في عالمه الخاص أو الانطواء على ذاته الفردية ، بل ان الفن - بالنسبة الى المصور - انما يعنى الانحاء نحو العالم ، والانجذاب الى الآخرين ، من اجل تقديم « عمل » يكون في جوهره بمثابة « نداء invite » حقا انه لايد للمصور من ان يرسم بيده هو لا بيد الآخرين ، كما انه لايد له من ان يرى بعينه هو لا بعيون الآخرين ، ولكن عمله المتحقق لايد من ان يخلد صوره « حقيقة » بشرية حية تدعو جمهور النظارة الى المشاركة في عالم الفنان ، وتضج بين ايديهم لغة تعبيرية صامتة هي في جوهرها تلك اللغة الخاصة التي أراد المصور ان يخاطبهم بها . وليس المهم في الفن هو الارتجال ، أو مجرد التعبير عن الذات بصورة تلقائية (كما هو الحال لدى المصورين الاطفال) ، بل المهم هو الصياغة المتسقة ، والتعبير الارادي المنتظم الذي يقتضى الدقة والصرامة وروح

A. Malraux : « Le Musée Imaginaire » . Skira 1947.
p. 59.
M. Merleau Ponty : « Sens et Non-Sens » Nagel,
1948, p. 32 (Le doute de Cézanne)

عن صلابه بالعالم ، فانه فلما يجد مرصه للباي
 بأسلوبه الخاص ، خصوصا وان هذا الأسلوب (او
 الطراز) كثير ما يتولد لديه من حيث لا يدري هو
 نفسه . . . حقا ان الطراز - في نظر المحدثين - شيء
 أكثر من مجرد أداة للتجميل ، فانه ليس هناك في
 رأيهم نموذج خارجي لا يكون على « الطراز » سوى
 ان يعمل على محاكاته ، والا لكان هناك تصوير قبل
 التصوير ، ولكن هذا لا يبرر ما ذهب اليه مالرو من
 . « تمثيل » العالم ليس بالنسبة الى الفنان سوى
 مجرد أداة في خدمة الطراز ، وكان في الامسكان ان
 يعرف الطراز او ان يراد ، خارجا عن كل احتسائه
 بالعالم ، او كان الطراز هو في حد ذاته « غاية » .
 واما في رأي ميرلوبونتي فان الطراز لا ينشأ الا في
 احضان الادراك الحسي للفنان من حيث هو فنان ،
 اعني انه ضرورة تقتضيها طبيعة هذا الإدراك نفسه ،
 وكان الفنان لا يدرك الأشياء الا في اطار خاص هو
 ما نسميه بالأسلوب أو الطراز . وحسبنا ان ننظر
 الى المراه التي تقع عليها عيوننا ، لكي نتحقق من انها
 ليست في نظرننا مجموعته من الأشكال الجسميه ، او
 مجرد نموذج حي فاصع الألوان ، او مجرد منظر من
 الطبيعة ، بل هي في ذاتها « تعبّر فردى ، عاطفي
 » . او في حدّ نفسه تعبّر ميرلوبونتي -
 راجعا من في الجسد - بتجلى بأكمله من خلال
 . . . جرحه ، والأهتزاز . . الخ . ولكن المصور
 حينما يرسم مثل هذه المرأة ، فان ما يفهمه على
 الفمّاش ان يكون مجرد « قيمة حيوية » او
 « عاطفية » ، او « جنسية » ، كما ان لوحته ان تكون
 مجرد صورة لامرأة ، او لمخلوقة سعيدة او شغفه ،
 او لسيدة تحترف مهنة صناعة القبعات او تفصيل
 الأرباب ، وانما ستكون رمزا لأسلوب خاص في المعيشة
 والوجود في العالم ، ومعاملة الآخرين ، وتاويل الحياة
 على نحو ما يتجلى من خلال الوجه ، والملبس ،
 ورشاقة الحركة او خمول الجسم ، وبمباراة موجزة
 « علاقة ما بالوجود » ، ولكن هذا الطراز الفني ،
 وذلك المعنى التصويري ، ليسا كائنين في المرأة التي
 تقع عليها عينا الفنان ، والا لكانت اللوحة مصنوعة
 من ذى قبل ، وانما هما امران مستحدثان تولدهما
 في نفس الفنان استجابته لنداء تلك المرأة ، باعتبارها
 موضوعا جماليا . ومن هنا ، فان المعنى الفني لا
 يمكن ان يظهر اللهم الا حينما تخضع « معطيات
 العالم » لضرب من التحريف التماسك او التعديل
 المتسق . وليس الادراك الفني سوى تلك العملية

التي كاتب ينسج بها اعماله الاولى . وادن فلا حاجة
 بالغنان الى الارتداد نحو تلك الأعمال القديمة ، ما
 دام استواره في الإنتاج هو انكس وحده ريد
 اعماله المائنية بأعماله الحاضر . وكلما محى العمار
 في انتاجه ، اخذت اعماله المائنية بضغط على انتاجه
 الحاضر وترسم اسمه طريقا خاصا لا يكون عليه
 سوى ان يعطي فيه حتى النهاية ، وكان كل خطوة
 قد حققت تتطلب بدورها خطوات أخرى لابد من
 تحقيقها في نفس الاتجاه . ولكن ليس معنى هذا ان
 في وسع الفنان ان يردد الى اعماله المتقدمة ، فيقرأ
 فيها كل ما حققته من اعمال متأخرة ، والا لما كان
 المصور (مثلا) في حاجة الى التصوير ، وبالتسالي
 لما كان عليه سوى ان يكف عن التصوير . وانما لابد
 للمصور من ان يواصل حياة الإنتاج الفني ، لا لكي
 يستمرى تلك الحياة او يستمتع بضرب من
 الاجترار اللذاتي ، بل لكي يتخذ منها وسيلة يستطيع
 من طريقها ان يشيع فيما حوله ، وكان عمله الخاص
 أداة كلية لفهم العالم ورؤية الواقع بالنسبة الى
 الآخرين . . وهذا هو السبب في ان الطراز الخاص
 للفنان لا يمكن ان يتغير . . .
 . . . ولذا ، ولذا ،
 مجموعة من اعماله ،
 حارجه من سببها ،
 لها . . .
 او الصانع يستطيع الاخرى . . .
 شخص الفنان ، دون ان تكون هذه الطريقة مرئيه
 للفنان نفسه ، اللهم الا في حدود ضيقة جدا ، مثلها
 في ذلك كمثل « صورته الجانبيه » او حركاته اليومية
 وحينما يقول مالرو ان « الطراز » هو أسلوب خاص
 في إعادة خلق العالم وفقا لقيم انسان ما ، الا وهو
 ذلك الانسان الذي استطاع ان يكتشفه فانه لا ينظر
 الى الطراز من وجهة نظر الفنان الذي يقوم بعملية
 التكوين او الصياغة ، بل هو ينظر اليه من وجهة نظر
 الجمهور الذي يحكم عليه من الخارج . (١)

والواقع ان الفنان لا يعرف شيئا عما ينسبه اليه
 مالرو حينما يتحدث عن انتصار الفنان على العالم ،
 لانه منهمك دائما ابدا في عمله ، فهو لا يعلم شيئا
 عن ذلك « التناقض » المزعوم بين الانسان والعالم ،
 او بين المعنى واللامعقول ، او بين الطراز و « التمثيل »
 . . الخ . . . ولما كان المصور مشغولا في العادة بالتعبير

Merleau-Ponty : « Signes , Le langage indirect et
 les voix du silence , Paris, Gallimard, 1960,
 pp. 66-7.

يكون فيه متهمكا في إعادة خلق العالم ! ولكن هذا لا
يعنى أن عالم الفنان عالم آخر مختلف كل الاختلاف
عن عالمنا نحن - كما زعم مالرو - وإنما هو عالمنا
نحن على نحو ما يراه الفنان ، أو هو عالمنا نحن وقد
تحرر من بعض الأعراض أو الثوابت أو الزوائد ،
والا - فكيف للمصور أو الشاعر أن يقول شيئا آخر
غير ما أوحى به إليه لقاءه مع العالم ؟ اتنا في العادة
- كما قال برجنسون - لا « نذكر » الا لكي « نعمل »
بمعنى أن ادراكنا الحسى موجه منذ البداية نحو
استعمال الأشياء والعمل على الاستفادة منها ، ولكن
الادراك من أجل العمل - كما هو دائما في العادة -
ليس ادراكا حقيقيا . ولهذا يجيء الفنان فيضع
امامنا « الشيء » ، كما هو في فرديته المباشرة المألوفة
دون أن يخفى بطابعه الكلى ، أو استعماله النفسى .
ولعل هذا ما أراد ميرلو بونتي أن يعبر عنه حينما
كتب يقول : « ان الفنان هو الرجل الذى يثبت على
اللوحة ، ويضع بين يديه أكثر الناس إنسانية ، ذلك
المشهد الطبعى الذى هم منه بمثابة جزء متكامل
يخيل عنه ولكنهم مسح ذلك

تريه - » (١) . . . فالفنان إنما يقدم لنا صورة
محمية ساطعة لكل موجود فردى ، في حقيقته
الإنسانية الهائلة . ويضرب ميرلو بونتي مثلا
على ذلك في لوحة سيزان إنما تعيد لنا ، أو
على الأقل ، « صورة » مدونة - ساطعة
- على شرف لا غل انصارها
التمعى مقيدا بالبحث عن « العظام » أو التماس
العناصر المشتركة بين هذه التفاحة وبين ما عداها
من التفاح الآخر . واذن فإن ماهية كل فن - في نظر
ميرلو بونتي - إنما هي العمل على تقديم حقيقة
عينية أصلية ، أو واقع عار مباشر . ولما كان الموجود
الشئى يحكم طبيعته - موجودا متمركزا في العالم
فانه لا يملك سوى الاتجاه نحو الأشياء ، والتعبير
عن صلاته بالموجودات ، والنطق باسم العالم . ولا
يخرج الفنان عن هذه القاعدة ، فان فنه لا يعنى
الخروج عن العالم ، أو التهرب من الوجود ، بل هو
صورة أخرى من صور « الوجود في العالم » ، أو
التصير عن صلة الإنسان بالعالم . (٢)

ولا يشد الفن التجريدى نفسه عن هذه القاعدة ،
فان الفنان التجريدى إنما يعبر عن رغبة حادة في

الأولية التى يقوم فيها الفنان بتركيز كل القطاعات
المرئية للوحة ، وشئى دلالاتها المعنوية ، - حول
« قيمة جمالية » واحدة بعينها . ولا تبدأ هذه
العملية الا حينما تتخذ بعض عناصر العالم - في نظر
الفنان - قيمة إبداع هامة يحيل إليها سائر العناصر
الأخرى : فنشأ لديه لغة تعبيرية خاصة ، تفهم من
خلالها كل ما يريد الفنان أن ينشئها به عن العالم .
وليس طراز كل فنان (أو أسلوبه) سوى مجموع
المعادلات التى يكونها لنفسه من أجل تحقيق عملية
السعي التى تكشف لنا عن طريقته الخاصة في النظر
الى العالم . واذن فان « العمل الفنى » لا يتكون
بعيدا عن الأشياء ، وكأنها هو إنتاج غريب يتم
في معمل باطنى لا يملك مفتاحه سوى الصور وحده
وأنما هو ينشأ من نظر الفنان الى عالمه الخاص الذى
يستمد منه مبدأ معادلاته الشخصية . ولا يمكن أن
تكون عالم الفنان عالما مقلدا سرىا هجمات أن ينقد
إليه أحد ، بل هو أولا وبالذات عالم خاص يريد أن
يحاطبنا بلغة « الكلى » ، حتى نفهمه ونستجيب له
ونقبل عليه .

ولعل روى لنا عن مؤرر - . . .
الفرنسى الكبير رنوار كان يتأمل زرقعة البحر -
كاسيس Casais « ر - . . في الو -
نفسه لوحة لنساء عرايات يسبحن في ماء -
مختلف كل الاختلاف . وكان رنوار
شاردة الى الفضاء ، ثم يدخل تلوًا « فضاء » على هذه
الركن أو ذاك من أركان لوحته . . . فقول نقول مع
مالرو أن عيان رنوار لم يكن موجها نحو البحر ،
بقدر ما كان موجها نحو عالمه الفنى الخفى الذى كان
في حاجة الى زرقعة البحر للتعبير عن عمقه اللاهائى
هذا ما يرد عليه ميرلو بونتي بالسلب . فانه يرى أن
رنوار كان يتأمل البحر لكي يستوضحه سر تلك
الزرقعة التى كان لابد له من أن يرسمها على القماش
لكي يكون نعمة ماء تسبح فيه أشكاله المألوفة ، فهو
كان يسأل البحر عن الطريقة الصحيحة لفهم سر
ذلك الجوهر السائل الذى كان لابد له من التعبير
عن حركته - وتدفقه ، وأما وجه ، وأشكاله المتفرد
.. الخ . وإذا كان في استطاعة المصور أن يرسم
لوحاته وهو ينظر الى العالم ، فذلك لأن المصور ينظر
الطراز الفنى الذى سوف يعرف به لدى
الأخرين إنما هو شئ يستطيع أن يعبر عليه في صميم
المظاهر الطبيعية ذاتها ، ومن هنا فأننا نراه يتوهم
« كتب ما تلمبه عليه الطبيعة » في الوقت الذى

«Sens et Non Sens» Nagel, 1948, P. 104.
A. D. Waelhens : «Une philosophie de l'Ambigüité-
L'Existentialisme de M. Merleau-Ponty» - Louvain.
-1953 p 322.

تلك هي بعض الجوانب البارزة في فلسفة ميرلو بونتي الجمالية ، على نحو ما عر عنها في آخر ما وصل إلينا من كتبه . ولابد من أن يكون القارئ قد لاحظ معنا أن ميرلو بونتي قد خفف من غلواء النزعة الانسانية المتطرفة التي كان اتدبره فالرو قد نادى بها حينما ذهب إلى أن « الفن درس يقدمه البشر للإلهة نفسها » ، وعلى حين كان مالرو يقول أن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد في التعبير إلى العالم ، بل عن أسلوب جديد في إعادة خلق العالم ، ويقدم لنا عملا مرثيا . وما دام المصور يرسم ، فهو أن يستطيع أن يرسم سوى لوحات تدور حول هذا العالم . وهو حتى إذا فقد حاسة البصر ، فإنه لن يرسم إلا أشياء تدور حول هذا العالم الذي لا سبيل إلى رفض شهادته . وإن كان رسمه في هذه الحالة سيعتمد بالضرورة على حواس أخرى غير حاسة البصر . وأذن فليس هناك - في نظر ميرلو بونتي - موضع للفصل بين ما يجري به الفنان من عنده وما يأخذه عن الأشياء ، بين ما تنطوي عليه أعماله القديمة وما يجعله إنتاجه الجديد ، بين ما يستمد من باطن ذاته وما يستعيره من عالم الآخرين . الخ . وما دام الفنان موجودا بشريا يحيا في العالم ، فإنه يولد . ويرد عنه . فإن عمله لا يكون سوى مجرد استجابة للعالم . يستجيب له . يستمر أو لا تقدم من أعماله . ولذا ، فإنه لو أن عمله انصغره في سبيل آخر . وأخاه . وهكذا نرى أن ميرلو بونتي قد رجع إلى العالم . بعد أن كان قد اتخذ لنفسها سكك التهرب الإرادي من هذا العالم ، قد عاد بالن إلى العالم ، بعد أن كان الكثيرون قد أرادوا له أن يكون صورة أخرى من صور الفرار من العالم .



رفض العالم . ولكن أشكاله الهندسية مع ذلك نظل مفعمة برائحة الحياة ، وكان شبح الصور الطبيعية يلاحقه حتى في محاولاته الغريبة اليابسة ! والواقع أنه ما دام لا بد لكل لوحة من أن تقول شيئا ، فإن أي انقلاب حاسم في مضمار التصوير لن يكون سوى مجرد تنظيم جديد لبعض المادلات الفنية ، وكان المصور يريد أن يعيد ربط العلاقات العقلية القائمة بين الأشياء ، لكي يقيم بينها رابطة جديدة تكون أكثر صدقا وأعمق دلالة . وهذا هو السبب في أن الفنانين كثيرا ما يتحدثون عن الصدق والكذب والصواب والخطأ ، وكان فكرة - الجمعية - بحث أهمية كبرى في مضمار الفن . ولكن الفنانين لا يعنون مطلقا بالصدق الفني « تشابه » التصوير مع العالم ، بل هم يعنون به انساق التصوير مع نفسه ، لوجود مبدأ واحد يسم بطابعه كل وسيلة من وسائل التعبير . وأذن فإن لدى الفنان دائما شيئا يريد أن يقوله ، أو معنى يريد أن يعبر عنه ، وهو يعمل باستمرار على الاقترب منه . وإذا كان فإن جورج مثلا قد أراد أن « يعبر إلى ما هو أبعد » عن طريق رسمه للوحة الشهيرة السماء يابس « الفربان » فليس معنى هذا أن ثمة حقيقة ما كان يريد أن يعبر إليها ، وإنما معناه أنه كان يشعر بأنه لا زال عليه أن يقوم بعمل شيء حتى يحقق ذلك . من التلاقي بين عيانه الخاص وبين العالم . الخ . الخ . سم التوافق بين ما هو كائن وما لا زال . الخ . الخ . يكون . ولا شك أن مثل هذا العلاقة هي مما يمكن نقله أو محاكاته . وما أصدق سارتر هنا حين يقول : « أنه لا مندوحة للفن من الكذب دائما أبدا . حتى يكون صادقا » ! ولما كان العمل الفني لا يهيب في العادة إلا بحاسة واحدة من حواسنا ، فإنه يهيب له أن يأخذ بجميع نفوسنا ، أو أن يسيطر على كل أحاسيسنا ، أو أن يملأ علينا كل وجودنا ، اللهم إلا إذا اتخذ صبغة « الواقعية المعاشة » . بحيث يصح شيئا أكثر من مجرد وجود يارد أو حقهقه حمدم . أعني واقعة هامدة قد انطلقت جدونها () فيصير - على حد تعبير جاستون تشلار - « قائما للوجود »

« existence » وهكذا يخلص ميرلو بونتي إلى القول بأن الفن الحديث يضطرنا إلى التسليم بوجود « حقيقة » لا تشبه الأشياء ، ولا تحاكي أي نموذج خارجي ، ولا تصطنع وسائل تعبيرية محددة سلفا أو معروفة من ذي قبل ، ولكنها مع ذلك « حقيقة » بمعنى الكلمة



طاعور الفياسوف

بقلم
عبد العزيز محمد النزيكي

إن طاعور جمع بين كل من الفلسفة والادب .
المجالات الأدبية والفلسفية . ورسم الموجة الصاعدة والهبوط
الأناني وأنشدها ، وألف المسرحيات ومثل فيها .
ثم هو فيلسوف صاحب مذهب فلسفي متكامل ينظر
إلى الوجود نظرة شاملة ، ويضع مذهباً عقلياً روحياً
يفسر مختلف المشكلات الفلسفية سواء أكانت
ميتافيزيقية أو خلقية أو فنية أو اجتماعية أو
سياسية في إطار بناء فلسفي متماسك استمد
أصوله الفكرية من تعاليم الهند الهندوكية والبوذية
والإسلامية ، واستعان في توصيحه باتجاهات الفكر
الغربي الحديث دون أن يضحى بمقوماته الهندية
الأصلية .

الآن طاعور لم يعتمد في إثبات صدق أفكاره على
المعل دون الخيال ، أو على الخيال دون العقل ،
وإنما خاطب العقل والوجدان مما لكي يثبته جميع
دوى الإدراك في الإنسان لتتعاون على فهم حقيقة
الوجود الأبدية ، وليعجز وعى الإنسان الكامل لمعرفة
هذه الحقيقة معرفة حية .

وتنحصر فلسفة طاعور الميتافيزيقية في نظرياته
في الله وعمل الطبيعة ، وعمل النفس ، وأحرار
في المعرفة .

- ١ -

والله عند طاعور هو الحق الذي لا توجد حقيقة
غيره لا يحتاج لدليل لاثبات وجوده ، ولا يجب أن
تشغل العقل بالبحث عن البراهين التي تؤكد هذا

الآن طاعور جمع بين كل من الفلسفة والادب .
المجالات الأدبية والفلسفية . ورسم الموجة الصاعدة والهبوط
الأناني وأنشدها ، وألف المسرحيات ومثل فيها .
ثم هو فيلسوف صاحب مذهب فلسفي متكامل ينظر
إلى الوجود نظرة شاملة ، ويضع مذهباً عقلياً روحياً
يفسر مختلف المشكلات الفلسفية سواء أكانت
ميتافيزيقية أو خلقية أو فنية أو اجتماعية أو
سياسية في إطار بناء فلسفي متماسك استمد
أصوله الفكرية من تعاليم الهند الهندوكية والبوذية
والإسلامية ، واستعان في توصيحه باتجاهات الفكر
الغربي الحديث دون أن يضحى بمقوماته الهندية
الأصلية .

الآن أنه لم يتبع في تناول فلسفته الميتافيزيقية
إلى أسلوب منهجي ، وإنما عرضها في كتابه Sadhana
ثم في كتاب آخر The Religion of man بأسلوب
الفتان الحر الطليق من قيود المذاهب العقلية ،
والنظريات الفكرية التي تنقيد بالنطق - ولذلك
توحد شقاً كبيراً من تحديد معالم أمس فلسفته

واحدة هي الله ، فليس في الوجود غير الله ، وكل ما يبدو خلاف ذلك فهو تعلق بالمظهر المادى الكاذب دون الجوهر الروحي الحق (١) .

- ٢ -

أما الطبيعة فليقد خرجت من سرور الله الذى لا تسمح طبيعته بأن يبقى في حالة كمون مجردة

The contemporary Indian philosophy : The Religion of an Artist by R. Tagore



الوجود ، لأن العقل عاجز عن ادراكه من ناحية ، ولأن الله موجود في أعماق نفوسنا وكلمن في كل ما يحيط بنا من كائنات من ناحية أخرى وما على الإنسان إلا أن ينظر نظرة صافية في داخل نفسه ليجد الله مستقرا فيها ، أو يقول بروحه فيمصا حوله من أشياء يرى الله مستترا بها .

فالله حقيقة حية حاضرة دائمة الاتحاد بشتى الموجودات ، وتجل في مختلف محتويات الكون ، وتتخذ مظاهر متنوعة تبلى في أشكال الطبيعة المتعددة من انسان وحيوان ونبات وحماد ، وتشمل هذه الأشياء جميعا وتصمها في وحدة مطلقة أبدية تمنحها حقائق روحية علاوة على مظاهرها المادية لأنه يمكن فيها كمون الفكرة في القصيدة الشعرية .

وأذا كان الله مرتبطا بحقيقته السرمدية فإنه حر في سروره ، فهو يعيش في سرور دائم وحب أبدى ، وأن المعرفة والقوة والعمل تنبعث من طبيعته ولا تفرض عليه ، أي أنه يتمتع بحرية كاملة وأمية في العمل ، ولا يؤذيه تحت أي ضغط . وما أن الله دائم الامتلاء بالسرور ومن طبيعة السرور يبقى على حالة مجردة ويبحث على الدوام في مفيد يصيب فيه ويجوده التي ملته في ذلك مثل الشاعر حينما تمتلئ نفسه بالسرور عند اكتشاف فكره العية فيسرع في صياغتها في قالب الشعر الذي يتقيد بقواعد العروض ، وكذلك فاصلة الخليفة عن الله ، وكان الكون الصوري الذي نحصل فيها سرور الله ، فارتسم سرور الله في صورة النفس الإنسانية المقيدة بالقوانين الأخلاقية ، وارتسم في سائر مكونات الخليفة التي تنقيس بالقوانين الطبيعية (١) .

فالله روح باطنة كامنة في شتى أجزاء الكون ، وخلق ظاهر في نفس الوقت ، يخلق الوجود ويندمج فيه ولا يتفصل عنه أبدا ، لأن سروره الذي يعيش فيه أتبعته منه الخائفة ومنحته السرور كذلك ، وأن حبه الذي يهيم فيه فاض عنه الإنسان والحيوان والنبات والجماد وسائر الموجودات ، واستقر في كل ذرة من ذرات الكون . فسرور الله وحبه خلقا الوجود وربطانه برباط وثيق وضمانه في وحدة أبدية لا تنفصم تجمل جميع الحقائق غير متمايزة إلا في المظهر المادى فقط ، لأنها جميعا أوحدهم مختلفة للحقيقة

(١) مادامنا : تأليف راجدات طاغور : ترجمة محمد العبداني

في النفس في قالب القانون الخلقي الذي يعبر عن
إرادة الله التي تكمن في جميع الأفراد على تفاوتهم
وتجمع بين النفوس الفردية المختلفة ، وتربط بينها
في وحدة مساهمة .

وإذا ما صمم الفرد لإرادة الله واتبع هدى
ملائكته الخفية ، واستسلم لسيادته ، تستطيع
النفس أن تحقق كمالها الكامل في أعمالها وتكشف
عن جوهرها الأصلي ، كما تحقق الجبة كمالها
بإبراز الشجرة الكامنة في أعمالها بالخضوع
للقانون الطبيعي . وإذا ما نعد الفرد على القانون
الخفي وتحدى إرادة الله فسيهره الهلاك ، منه في
ذلك مثل الكون عندما تفقد القوانين الطبيعية
السيطرة عليه فنصبح قواها الرتيبة قوى هرجاء
تدفع بالكون إلى الفناء .

الا ان النفس الانسانية تمتاز على الطبيعة بان لها استقلالها الخاص ووجودها المنفرد وكيانها الخاص بذاته بالرغم من قوة تماسك اجزاء الوجود - محتوياتها في وحدة ايدية تامة - فالنفس من ناحية واحدة مع سائر المخلوقات ، ومن ناحية اخرى - بذاتها منفصلة عن الكون - فيه ، فلا تتساوى مع الحيوان - لانها جميعها ترقد في الكون - بخلاف النفس .

استقلال العقل ضروري لتحقيق هدفنا الأعلى ، إنرار حقيقتها الكامنة فيها ، وله قيمته للوصول الى معرفة الله المستقر في أعمالها ، وفي سمات الكائنات ، وأدراك الترابط بين الله والإنسان والطبيعة ، والإيمان بوحدة الوجود الشاملة .

بينما إذا سلبت النفس فريتها وحرمت من استقلالها فانها تظل رائدة في أحضان الطبيعة غير شاعرة بما بها من مميزات تفصلها عن سائر الموجودات ، ولا تستطيع أن تدرك قيمة السرور الذي يتأتى في أعمالها ، وبالتالي لا تسمى للاندماج في الله الكائن في كل محتويات الوجود مثلها في ذلك مثل أي

وإذا كان استقلال النفس يميزها عن كل ما في الوجود فإنه لا يفصلها فصلا تاما عنه ، ولا يقطع صلتها بالحقيقة الكامنة في كل شيء ، لأن سرور الله يتجلى فيها جميعا ويربط بينها في وحدة خالدة ، وإذا ما شعرت النفس بنوع من الانفصال التام عن الوجود المتحد بتجلي الله فيه فإن ذلك يرجع إلى

- ۲ -

(۹) سیادھانا + تالیف جٹانور

تعلق النفس الفردية بظهر الإنسان المادى واعتباره الحقيقة المطلقة وإغفالها عن حقيقته الروحية فيسند بزعمه المادية وتجري وراء تحقيقها ، وتتوهم بأنها عبء ذاهب فتشغل بها عن حقيقتها الروحية التى تمتد حقيقتها المادية .

ولنفس قوى مزدوجة ظاهرة وباطنة ، فلها حس ظاهر وحس باطن ، ويميل نعيمها ، ويميل لا نعيمها ، وغنى مادى ووعى روحى ، وإرادة ظاهرة ، وإرادة باطنة .

أما عن الحس من بصر وسمع وشم وتذوق ولمس فله وجهان : حس ظاهر يدرك الأشياء المادية من مرنجات ومسوحات وروائح ومذاقات وملموسات فى مظاهرها المادية ، وحس باطن ينفذ الى أعماق الأشياء ويدرك ما فى الألوان والأصوات والروائح والمذاقات والملموسات من جمال يتمدى مظهرها المادى ويشهد على أن تلك الملموسات ما هى إلا رسل من لدى الواحد تشير الى كونه فى كل منها دون أن يدرك ما بينها من ترابط واتحاد . وهذا الحس الباطن يحتاج الى رعاية وتوجيه وتربية . فإذ لم يوجد عند أحد فليس ذلك دليلا على عدم وجود الحس الباطن إنما يعد دليلا على أن هذا الحس لم يتم تربيته حسب الحس الباطن . فإذ لم يتم تربيته حسب الحس الباطن ، وإذا تفاوتت سلامة إدراك الحس الباطن من شخص لآخر فلا يرجع ذلك الى أن الحس الباطن درجات وإنما يرجع الى تفاوت اهتمام الأشخاص برعاية هذا الحس ، فمنهم من ولاه عناية كبرى حتى وصل به الى درجة من الصفاء والنقاء تلمع الجمال فى أى شئ (١) .

وهناك ميول نعيمها وأخرى لا نعيمها . والميول التى نعيمها تشمل رغبات النفس الفردية المادية فى المأكول والمشرب والراحة والمتعة واللذة ورغباتها الاجتماعية المادية فى حب التملك ورغبة السيطرة على الغير وشهوة الفوز فى شتى ميادين الحياة . . أما عن الميول التى لا نعيمها وتقابل ما نعيمه من رغبات مادية فردية هى رغبة الحس فى الصحة ، وهى تسمى على هيئة دستور الجسم مراعية إرادة الصحة التى تتوخى إصلاح أو تعديل أى إصابة تصيب الجسم ومقاومة أى مرض يلم به ، وتحافظ على سلامة كيان الجسم حينما يضطرب أى جزء فيه بمهارة فائقة دون تدخل منا . ورغبة الجسم فى الصحة لا شأن

لها بنجاح رغباتنا الفردية فى تحقيق اللذة والمتعة والراحة أو فشلها ، إنما تسمير فى طريقها من أجل صيانة الجسم وحمايته وتقويته الى ما وراء الآونة الحاضرة وتعدده للمستقبل ليبقى سليما على الدوام ، محافظا على انسجامه ووحدة باستمرار . والميول التى لا نعيمها وتقابل رغبات النفس الاجتماعية هى رغبة صالح المجتمع وخيره وتقدمه التى تتعدى الصالح الوقتى للمجتمع والخير الشخصى للفرد وتهدف الى تحقيق تناسق المجتمع ونهضته وصيانة وحدته وسعادته .

ولذلك يجب على الفرد أن يراعى عند تحقيق رغباته الفردية المادية فى اللذة والراحة رغبة جسده فى الصحة ، ومن حيث أنه لا يعيبها فيجب أن يسعى لمعرفة دستور الجسم وتكوينه العضوى ووظائف أعضائه حتى يستطيع أن يوفق بين الرغبات التى تشبعها وبين رغبات الجسد فى حفظ سلامته حتى لا تعوق ملذاته دستور الجسم فى المحافظة على . ويجب على الفرد كذلك أن يراعى عند تجميع رغباته الاجتماعية فى التملك والسيطرة . . . لا أن تتعارض مع رغبات المجتمع فى التقدم والتطور والسعادة والخير ، وأن يعمل على معرفة دور المجتمع الأسمى حتى يمكن أن يحقق نوعا من الرغبات الاجتماعية الفردية التى . . . خاص ونسب رغبات المجتمع العامة الكامنة فيه ولا يعيبها وتسمى لخير الجميع . (١)

وما العقل إلا جزء من أجزاء الجسم وآلة المعرفة المادية وأداته فى المعرفة والمنطق . ولذلك لا يصلح العقل إلا الى معلومات عن الأشياء التى يمكن أن تقسم وتحلل وترتب أنواعها وتصنف صفاتها . . . وأن كان العقل بمنطقه يستطيع أن يصل الى قوانين الطبيعة إلا أن هذه القوانين محدودة تنطبق على أحداث معينة وأشياء بذاتها لا تتعداها ، فهو بذلك قاصر عن إدراك الواحد الذى لا يقبل القسمة أو التحليل ، وعاجز عن وعى اللانهاى غير المحدود ، ولذلك معرفته حزنية مادية تتعلق بظاهر الكون ولا تنفذ الى داخله وتشهد الحق الكامن فيه .

وإن لم يستطع العقل إدراك الواحد اللانهاى الكامن فى الكون فإن ما يصل اليه من قوانين طبيعية لا شك فى أنها تعين الوعى الروحى الكامن فى

(١) The Religion of man : by Tagore.

النفس على تقوية ادراكه للحس . فاذا وقف ادراك العقل عند الحقائق العامة المتمثلة بالطبيعة فان هذه الحقائق ترسل أضواء الى مسافات بعيدة سرور في نطاق الحقيقة أمام الوعي الروحي تمكنه من تمييز مفرقة بالواحد الحق (١) .

ومن قوى النفس الإرادة . ولعلنا قد
نشاطها في أنها مقيدة وحررة في نفس الوقت . فهي
مقيدة بالقانون الخلقى في كل ما يصدر عنها من
أعمال في نطاق العالم الإنساني ، وحررة مطلقة
في اتجاهها نحو الواحد وسعيها لتحقيق حقيقتها
الكامنة فيها .

(٦) سادھانا لطائف

•• فإذا وجد العقل صعوبة في إدراك العلاقة الوجودية بين النفس المحدودة والله اللامحدود فإن ذلك يرجع إلى أن معرفتها خارجة عن مجال إدراك العقل ، وأن المستول عن معرفتها هو الوعي الروحي فقط (١) .

وإن ما يبدو في هذه الوحدة من تناقض لا يخل بهذه الوحدة كذلك ، لأن تناقض الوجود في حد ذاته لا يتعارض مع وحدته ، فإن ما يشاهده الإنسان في الطبيعة من تضاد بين الحرارة والبرودة والحركة والسكون يثبت أن في الكون مجموعة من القوى المزدوجة المتضادة تعمل في اتحاد كامل مثلها في ذلك مثل اليد اليمنى واليد اليسرى فهما تعملان في ناحيتين مختلفتين إلا أن هذا الاختلاف لم ينتج عنه أي تناقض في نظام الكون ، بل قامت فيه وحدة قائمة على ملازمة قوى الطبيعة بعضها لبعض ، فهي بذلك أشبه بمعنى الفرد فإنهما يعملان في اتحاد ويتماثلان على رؤية الأشياء بالرغم من أن كل عين مستقلة عن الأخرى . فالمفاد من

هذا النوع ولا يمنع من اتحادهما ، بل لا يحد أحدهما عن الآخر . والله في ذاته لا يحد الإنسان إلى لا نهائته التي انبثقت منها قوى الوجود ، سيما الإنسان في . . . لا يتم إلا إذا اقتضى ذاته المحددة في . . . المحدودة .

فإذا كان الاختلاف بين المحدود واللامحدود اختلافاً ظاهرياً لا يراه إلا العقل ، وانهما في الباطن حزمة واحدة لا يميها إلا الوعي الروحي ، فهل معنى ذلك أن الإنسان يمكنه أن يصير الها •• ويقول

إن إمكانية اتحاد الإنسان بالله ليس معناه أن يصير الإنسان كل الإله أو يضاف عليه وهو بصفة أممية كاملة • فانه يقصده من معنى الروح لأن تصبح الله أن الروح ليست الله بالفعل ، وأن المشل الأعلى للروح الذي ينبغي أن تصل إليه هو أن يصير الله ، ومثل الروح في ذلك مثل ماء النهر المتدفق نحو البحر ، فانه يستطيع أن يقول أنا البحر •• ولكنه لا يستطيع أن يزعم أن البحر جزء منه • وعلى هذا المنوال يمكن أن يصير الروح الله كما يصير النهر بحراً ، ولكنها لا تستطيع أن تدعي أن الله جزء منها أو تترك أن غابتها أن تفوق في لانهايته

(١) نفس المرجع السابق .

وتنمو وتزداد فيه على العوام حتى تشملها جميعه وتصير حركاتها متفقة مع انشباب هذه الحقيقة الكبرى .

ولكن اتحاد الإنسان بالله ما زال إلى الآن مجرد إمكانية بعيدة المتسالى • وأن صيرورة الروح الله - صفة لم يسبق لها أن تحققت في يوم من الأيام - في الماضي أو في الحاضر مما يدعو إلى القول - أنها متممة الوجود لأنها مستحيلة ، وأنه لا أمل للإنسان في الوصول إليها في المستقبل ، وبذلك ليس هناك من جدوى في العمل من أجل تحقيقها ••

إذا قصد من كلمة « المثال » المتسلاك ، فإن اللانهاى يكون حينئذ بعيد المثال حقاً ، لأن الوصول إلى الله ليس مجرد قضية فكرية يمكن أن يحققها العقل ، إنما هو عمل دائم ودائب متواصل لا يتوقف عن الجهد في سبيل الكشف عن الله في محتويات الوجود حتى لا يعيش الإنسان في غير الله ويستغرقه الله استغراقاً تاماً لا يشعر بأي نوع من الانفصال عن الله • وأن عجز الإنسان في تحقيق هذه الحالة إلى الوقت الحاضر لا يدل على صدق معنى « دعواه » أن الإنسان لن يصير الله وأن الله مستحيل • الله مستحيلة ، لأن الله كمن « عاقب العصر » لا « نامة » واطمعة ، وما عسى أن يكون له يدور يأس لتحقيق وحدته بالله • ولا يجهدان بنيتي عن عزمه في هذا السبيل فشه إلى الآن في تحققات اتحاده بالله • فإن إمكانية هذا الاتحاد حقيقة مطلقة وخفية الإنسان في بلوغها لا ينفي وجودها ، وإنما يدل على تقصير الإنسان في العمل من أجل هذا الاتحاد وأنه يجب عليه مضاعفة الجهد ليفوز بهدف الإنسانية النهائية في وحدة الإنسان بالله (١) .

- ٤ -

وللمعرفة عند طائورت ثلاثة أنواع :

- ١ - معرفة حسية ترتبط بقوى الإدراك الحسية .
 - ٢ - معرفة عقلية تصل إليها عن طريق القوى الذهنية .
 - ٣ - معرفة روحية يلهمها الوعي الروحي .
- وكلها مازاء بشرية بمعنى أن ما يتوصل إليه الحس من احساسات تتصل بالطبيعة ، وما يتوصل إليه العقل من قوانين الطبيعة ، وما يتوصل إليه

(١) مساهمة الطائورت

اتحاد الله بالطبيعة (١) .

فإذا كان الحس لا يتوصل الى الا الأحداث الفردة والأشياء الجزئية في عالم الطبيعة ، فان العقل يتوصل الى معرفة القواعد العامة للأحداث المتكررة ، والى ادراك القوانين التي تربط بين الأشياء الجزئية المتشابهة ، وفي هذا يستلزم الانسان على الحيوان ، فان الحيوان يدرك الأحداث والأشياء والظواهر ولكن الانسان يصل الى الحقائق العامة لهذه الأحداث والأشياء والظواهر ، فاننا نرى التفاحة تسقط من على الشجرة ، والمطر ينزل على الأرض ، فلما تنتقل الذاكرة بأمثال هذه الأحداث يربط العقل بينها ويصل الى حقيقة واحدة تنطبق عليها جميعاً ، متمدة متشابهة متكررة هي حقيقة قانون الجاذبية ، واستطاع العقل أن يصل اليه عن طريق المنطق وهو أداته في معرفة مختلف قوانين الطبيعة (٢) .

فالمعرفة العقلية تنحصر في معرفة قوانين الطبيعة التي تكس أحداث الطبيعة الفردية وأشياءها حقيقة في صورة قوانين عامة ، ولا يستطيع العقل معرفة القوانين الطبيعية ليصل الى حقيقة عامة ، ولكنه يحاول في سبيل القوانين التي تخضع لها الطبيعة في معرفة الطبيعة معرفة كاملة .

ولذلك فإن معرفة قوانين الطبيعة تعين الوعي الروحي على تعميق معرفة الانسان بالحق ، لأن الحس الباطن وإن كان يستطيع أن يدرك سرور الله في الأشياء الجزئية ، فإن الأشياء الجزئية لا نهاية لها ، وبذلك يصعب على الحس الباطن أن يدرك الواحد الحق ادراكاً شاملاً كاملاً ، ويتمسك قوانين الطبيعة وإن كانت محدودة فانه يدخل في نطاقها أحداث عديدة ، وأن معرفة الوعي الروحي

الروحي الروحي من معرفة وحده الحق ، ليست الا مجرد انماط من المعرفة الانسانية ، وإذا قيل ان هناك نوعاً من المعرفة خارج نطاق الحس أو العقل أو الوعي الروحي فهي ليست معرفة انسانية ، أي ليست معرفة على الإطلاق ، لأنها منفصلة الوجود بالنسبة للانسان ولا توجد معرفة يعجز عن ادراكها الانسان (١) .

وتقوم المعرفة الحسية على موضوعات الحس من مرنيات ومسموعات وروائح ومدافنات وملبوسات ، وهي موضوعات تتصل بالطبيعة فقط . وأن ما يصل الى الحس من ألوان وأصوات وروائح يتحقق حقاً من اجتماع عناصر مادية ، ولكن رؤية اللون ومسماع الصوت وشم الروائح إنما يعبر عن عملية معجزة ساهم في تحقيقها شيء الحسوس وعضو الاحساس وأن اتحادهما هو الذي أدى الى هذا الاحساس أو ذاك .

ومثلما في هذه الاحساسات مثل الحيوان التي لا يدرك الا الأحداث الفردة التي لا يؤدي ادراكها الى نفي غيرها ولا يعتمد معرفتها ، فهي الجزئية لا تعبر عن الحق كالعقل المستند اليه لا يسوق لسواء . ولذلك فإن ادراك الحس لا يستطيع معرفة المظهر إلا للحس الانسان ليس له وجود عند الحيوان ، فإن الصور والضوء يصلان كذلك الى الحس الذي يفتح يشعشع القلب بالسرور مثلما في ذلك مثل المشهد الذي يشهد أعذب الألحان تحت نافذة الحس (٢) .

لماذا ما رأيت المين زهرة يدرك الحس الظاهر أنها شيء اسمه زهرة ، ولكنها تثير في الحس الباطن احساساً بنوع من الجمال يدب في القلب فرحاً وسروراً يحرك كوامن الخيال ، وما التخيل الا أول مظهر من مظاهر ادراك الحقيقة ، فيحس بأن ما اناره جمال الزهرة من مشاعر البهجة والسرور والفرح إنما يدل على أن هذه الزهرة ما هي الا رسول من الواحد تشير الى وجوده في شتى الحسوسات ، وأن الحس الباطن يمكنه أن يدرك الله الكامن في أجزاء الطبيعة ، ولكنه لا يستطيع أن يعبره في اتعاده الشامل بالطبيعة المتحدة . فالحس الباطن يتوصل الى أوجه الله المختلفة في الطبيعة ، إلا أنه عاجز عن أن يتعدى هذه الأوجه ليصل الى وحدة

(١) سادجانا لطافور
(٢) نفس الرمح

(١) The Religion of man, by R. Tagore.
(٢) La Religion du Poète : Par Tagore

للقائمين فيه ادراك لسرور الله الكامن في أحداث
عديدة (١) .

فادراك الوعي الروحي يتعدى ادراك الحس
الباطن الذي يقف عند ادراك سرور انله اكنان في
الاشياء اعزده . ويتعدى ادراك العقل المي يشع
عس العوان الطبعيه ولا يستغفالا في التشتون
الاسابه الماده ، ويرى ان العوانى الطبعيه ملهى
اضواء بعيدة تنير السبل الى معرفه الله الواحد
الاحد الذى يجعل فى كل شىء ، ولذلك بحث العقل
على البحث المستمر عن هذه القوانين لأنها تفتح
أفاناً جديده في معرفه الواحد المتحد بالوجود وتؤكد
اتبقة وحده الوجود (٢) .

وإذا ما قارنا بين المعرفة العقلية والمعرفة الروحية نجد أن المعرفة العقلية - التي هي المعرفة العلمية - استندت في المعرفة الأولى وغاية الإنسان في البحث عن الحقيقة ، لأنها عازرة عن تعدد مظهر القانون الطبيعي المادى لتتركز حقيقته الأصلية الباقلة التي تنمى الى سرور الله الكامن في الطبيعة . بينما المعرفة الروحية هي غاية الإنسان المهيابة في مجال البحث عن الحق لأنها هي معرفة الله المبدى . النفس ، ومعرفة الله المتخفى والظاهرة . ومعرفة حقيقة وحدة الوجود التي ليس لها تمايز بين الله والنفس والطبيعة ، وأن ما يبدو كـ "أكون" من وجود واختلاف وتمايز لا يمر الا على السطح الوجودي ، ولكن الحقيقة الباقلة الصادقة هي حقيقة وحدة الله والنفس والطبيعة وحدة شاملة كاملة حيث لا اختلاف وانفصال .

ولكن كيف يمكن أن يتوصل الإنسان إلى الواحد الحق في خضم التعدد والاختلاف ؟ وكيف يمكن أن يبلغ الواحد الثابت في خلال هذا التغير الدائم؟ وكيف يمكن للوحي الروحي أن يعرف حقيقته الواحد من خلف أوجه الوجود الكثيرة المتحركة . . . لا شك في أن فرد يمكنه أن يعرف الواحد ما دام الجميع عندهم وعي روحي ؟ إلا أن الفرد الذي يعمل على صفاء وعيه ونقاوته أكثر على إدراك الواحد من الوحي أسير الشهوة وبعد الاتانية والمطغ بالآلام والمعار . فإن أول مراحل معرفة الواحد تبسيدا باختصاص النفس لسيادة قانونها الحلقى ، لأن سيادة القانون الخلقي في حياة الإنسان تحرره من نزوة

(٩) المرحوم السني

La Religion du Poète - par Tagore.

في جوانب الطبيعة . ولذلك فإن البحث في الكشف عن ما جهل من قوانين الطبيعة أمر ضروري لزيادة معرفة الوعي الروحي يشتت جوانب الله في الطبيعة، فجهود العلم في سبيل الكشف عن القوى المحركة لتكون يرشده الوعي الروحي لجوانب الله في الكون . . وهذا يدعو الى تشجيع العلماء على البحث العلمي وحتمه على الدأب في اكتشاف قانون جديد كل يوم حتى يستطيع الوعي الروحي أن يدرك جانباً جديداً من جوانب الله في الطبيعة كل يوم حتى تشمل معرفة الوعي الروحي كل أوجه الله العديدة في الكون ، فيدرك أن الله يستقر في الطبيعة كما يستقر في النفس الانسانية ، ويعرف أن هناك وحدة تضم قوانين الطبيعة كما تهضم النفوس الانسانية ويرى أن الله هو الذي وراء هذه القوانين كما هو وراء كل نفس وانه يدمجها جميعا في وحدة شاملة تمرر عن ارادة واحدة ، ويعلم أن للطبيعة جسما واحدا عالميا شاملا لكل شيء ، ولذلك فهي ترتبط بجسمنا واعياننا وعصاها لاها تخضع لنفس قوانين الطبيعة ، وليس للعالم جميعه الا جسم واحد متشعب وان اجوانب الطبيعة لا تنفصل عنا بل تدل على هناك صلة وثيقة بين الانسان والطبيعة .

من أجل ذلك ، من أجل أن نتمكن من فهمه و إدراكه ، من أجل أن نتمكن من الوحدة بين الإنسان والطبيعة ، فاجتهد في الوعي الروحي لا يجد مشقة في أن يرى وحدة الله والانسان والطبيعة ويعلم أنها أوجه مختلفة حقيقة واحدة ، فيعمل على الاندماج في الطبيعة لأن في هذا الاندماج اندماجا في الله وحقيقا لكامل النفس التي رأت الله في النفس الانسانية وفي الطبيعة ولا ترى غير وحدة الوجود من الله والنفس والطبيعة .

فإذا كانت معرفة القوانين تعين الوعي الروحي لمعرفة ارادة الله ومعرفة نوع اتحاد الانسان والطبيعة فإن تذوق جمال الطبيعة يعين الوعي الروحي على الاندماج اندماجا كلياً في الطبيعة ، وتذوق جمال النفس يحقق الوحدة تحقيقا كاملا ، فإذا شمسنا الحس الباطن أي شيء من مكونات الطبيعة يلمس فيه جمالا يتبه الوعي الروحي الى أن هذا الجمال ما هو الا رسول من لدى الله يشير الى كونه في كل شيء ، فإن ذلك يحث الحس الباطن على الاستزادة من البحث عن جمال كل شيء حتى يتمكن أن يتذوق جوانب الجمال المختلفة في الكون ويلدح ما يبها من

وأعمالها وقدراتها تشهد على كيون الله في النفس وتؤيد معرفة الوعي الروحي لاتحاد الله بالنفس ، الا أن هذه المعرفة لا تحيط بمعرفة الله احاطة كاملة . . لأن النفس الانسانية ما هي الا جزء من الوجود الكامن فيه الله ، وإن ادراك كيون الله فيها لا يعنى ادراك حقيقة اتحاد الله الشامل بجميع مستويات الوجود .

ولذلك لا يجب أن يقف بحث الانسان عن الله عند حد كشف اتحاده بالنفس الكلية ، بل يجب أن يتخذ من هذه الحقيقة العامة أداة تعينه في البحث عن الله في الطبيعة . . فإذا عرف أن الله يكمن في النفس الكلية فليس هناك ما يحول دون كونه في الطبيعة كذلك . ولكن كيف يمكن أن يمشي الانسان على الله في كل شيء في العالم لأن عدد ما يحتويه الكون من أشياء لا يدركه الحصر ؟ . . .

ممكننا أن نعرف الله في الطبيعة بطريقتين :

١ - عن طريق معرفة القوانين الطبيعية التي ليست الا ارادة الله في الكون .

٢ - عن طريق تذوق جمال الطبيعة الذي ليس الا صورة من جمال الله .

HIV

ان الله عندما خلق الطبيعة بديها بقانون قيدها بإرادته او بقوى تتحرك بهادته . فإن معرفة القوانين الطبيعية والقوى التي يهيمن الكون ففهمته الوعي الروحي الى أن الله يكمن في الطبيعة في صورة القانون ، ولذلك فإن ما يتوصل اليه العلم من قوانين تتصل بسير الطبيعة تيسر للوعي ادراك كيفية كيون الله في الطبيعة ، فضلا عن أنها تغنيه عن البحث عن الله في الظواهر التشابهية والحوادث المتكررة والأشياء المتشابهة ؟ فإن معرفة قانون الجاذبية مثلا لا يحوجنا للبحث عن الله في أحداث تتأثر سقوط التفاحة من على الشجرة او لزول الطلح على الأرض وكذلك يلقى ضوءا على كيفية تطبيق الطبيعة بالقانون وخضوعها لارادة الله واستسلامها لسيادته وطاعة الطبيعة للقانون يشير الى وجود الله فيها .

بالطبع كلما زاد ما نعرفه عن قوانين الطبيعة اتسعت معرفة الوعي الروحي بإرادة الله ، إذ أن كل قانون من قوانين الطبيعة يبين كيف يكمن الله في ناحية من نواحي الطبيعة ، وبقد ما يتوصل اليه العلم من القوانين يتضح للوعي الروحي تجلي الله

فى وحدة تامه مع الله ، ولا يميز بعض عى بعض الا متى نجاحها فى معرفة حقيقة الوجود الاول وهى اتحاد الله والنفس والطبيعة . فمن يؤذى نفسا فكأنه يؤذى جميع الانفس التى يتجلى الله فيها جميعا ، ويخرج عن طاعة الله ويتجسدى ارادته فيعرض نفسه للهلاك ويبعدا عن طريق الوحدة الشاملة .

واذا ما حاولت النفس البحث عن الله فى الطبيعة تم عثرت عليه فى صورة القوانين الطبيعية التى ليست الا ارادة الله فى الكون ، فان معرفتها لهذه القوانين تبث فيها السرور ، يأخذ هذا السرور من النمو كلما عرفت قانونا جديدا للطبيعة ، حتى يصبح حب الطبيعة عميقا فى النفس يحفز على اندماج النفس فى الطبيعة اندماجا حتى نوعا من الوحدة بينهما ، وبذلك يتحقق للنفس وحدتها مع الله من ناحية ومع الطبيعة من ناحية ثانية ، وتصل الى الكمال الذاتى .

واذا ما تذوقت النفس جمال مشهد من مشاهد الطبيعة او تأملت تسسينا من مكونات الكون ، فان قلبه يولده فيها سرورا يملأ كل جوانبها ، فتحسنى عندها ما تذوقته سرورا ان الجمال المنشهر من مشاهد من فضاء الطبيعة يرمز الى السرور الذى يحل فى النفس . رساله من لدراسه فيسوق النفس الى التفكير فى السيطرة على الطبيعة التى تتحكم فى قوتها من اجل استغلالها استفلا ماديا شرها ، وانما تدعوها للاندماج فى الطبيعة فلا تشعر باى نوع من الصراع بين الانسان والطبيعة ، لان الله يتحل فى النفس وفى الطبيعة وضم الجميع فى وحدة واحدة .

وعندما يتم للانسان وعى حقيقة اتحاده بالله والطبيعة يشمله سرور هو عين السعادة الحقيقية ، لان الانسان خرج من سرور الله ولا سعادة له الا اذا عاش فى هذا السرور ، ولا سبيل للعودة الى الله الا عن طريق السرور ، فالسرور هو المرحلة النهائية التى يجاهد فى سبيلها الوعى الروحى لبوصل الى الله .

والسرور رفيق للحب يلزمه ملازمه دائمة . وفى الحب تتحقق المعرفة الكاملة ، لأنه لا يمكن للانسان ان يعرف معرفة حققة ما دام لا يحب ، واذا كان لا يحب لا يمكنه ان يعرف الحقيقة الروحية . وهذا الحب ليس مجرد عاطفة طارئة ، وانما هو السرور المتخلل فى خنور الوجود ، بل هو الدليل الذى

استلجج وتوافق ، فيترك اونها جميعا نرمز الى جمال واحد هو جمال الله ، ولذلك يجب على الانسان ان يعيش او يذهب من حين لآخر الى أماكن حيث تكون الطبيعة غنية بالجمال ، لان الجمال ما هو الا وسيلة الله سبحانه لاستمالة القلوب وخلق نوع من الالة والمشاركة بين الانسان والطبيعة تحثان على اندماج انسان فى الطبيعة وتأكيد مشاعر الوحدة فى الوعى الروحى . وتحقيق ذلك يقرب من الانسان الى يبحث يوميا عن جمال جديد يوثق علاقته بالطبيعة ويرقى ارتباطه بها حتى تزداد معرفته بشتى جوانب جمال الله مما يدعم معرفة الوعى الروحى باتحاد الله والنفس والطبيعة .

وهكذا تتعاون الاخلاق والعلم والعن على مساعدة الانسان فى بلوغ المعرفة الروحية الكاملة التى تبين لنوعى الروحى كيفية اتحاد الله والنفس والطبيعة ، الا ان هذه المعرفة تولد فى النفس سرورا فيأبسا هو عين سرور الله . ويبعث هذا السرور على حب كل شيء يستقر فيه الله ، مما يجعل النفس تعيش على الدوام فى سرور الله وحبه .

فان النفس حينما تدرك ان الله كامن من سخطه فى صورة القانون الاخلاقى ، ثم تستسلم لارادة الله التى يبعث فيها هذا الادراك وطاعتها لارادة الله ، ويبحثها على حب غيرها من النفوس ، وبعدها تدرك ان الله يكمن فى جميع النفوس ويشعها فى نفس واحدة هي النفس الكلية يستولى عليها سرور اعظم يدفعها لحب جميع البشر ، ويحفزها للعمل من اجل بون العلاقات الطيبة بين النفوس الانسانية فى كل مكان والنضحية من اجل خيرها ، فتؤكد بتصرفاتها وسلوكها واعمالها ان لا فرق بين نفس ونفس وانها جميعا متحدة اتحادا تاما .

بينما تأمل جمال النفس وتفوق روعة جمال تصرفاتها ونبل سلوكها وجدية اعمالها ، وما يبعثه ادراك هذا الجمال فى النفس من سرور وحب لخير الانسانية ، لا يدعوها للتفكير فى السيطرة على غيرها من النفوس من اجل مصلحتها الخاصة دون المصلحة العامة ، ولا يدعوها الى يسط نفوذها على الشعوب الساذجة البسيطة المتخلفة وادلالها ونهب مواردها ، لرفع مستوى معيشتها من دون هذه الشعوب ضاربة الحق الاول فيها ، لانها تعرف ان جميع النفوس البشرية متساوية الاتحاد بالله فانها

إذابة جميع هذه الفلسفات في بوتقة التسامع
الفنان ، فخرج لنا بمذهب يرى أن حقيقة وحدة
الوجود حقيقة مطلقة يعجز العقل عن إدراكها ،
ولا يعرفها سوى الوعي الروحي ، إلا أن الوعي
الروحي لا يمكنه بمفرده أن يصل إلى الحقيقة بدون
عون العقل الذي يكشف قوانين الطبيعة وبدون
مساعدة الذوق الفني الذي يلهم الجمال الذي يشير
إلى وجود الله في الطبيعة والإنسان ؟ ولكن إذا كان
العقل والذوق الفني يساعدان الوعي الروحي على
إدراك الحقيقة المطلقة فانهما لا يكفیان لتأكيد صدق
إدراك الوعي الروحي لوحدة الوجود ، إذ بدون
الخنوع للقانون الخلقى ، وبدون العمل على إبراز
مافى النفس من خير يحول الإنسان إلى غيرته ، والأثره
إلى تضحية ، والتسلط إلى تعاون وتآلف وود لا يتم
إدراك وحدة الوجود في أكمل صورها الصادقة .

وبذلك أسند طاغور إلى العقل وظيفة المساعدة
للمعرفه الروحيه لا اكسانه لمواهب الطبعه
ساعة الوعي الروحي على ادراك الطبيعة في وحدتها
مع الله . كلما كانت القوانين التى تكشفها العقل
فى المعرفه تعقبت معرفه الوعي الروحي للطبيعة
فأدركنا ان الله ما يراها واندماجا فى الله الذى
هو مبدأ . ما رأت . عشوات فى سبل وحده
الوجود . وهكذا أعطى طاغور للعقل دورا - وإن لم
يكن رئيسيا - فى معرفه وحدة الوجود ، على حين
فصرت كل المذاهب الفلسفيه فى مختلف العصور
إدراك حقيقه وحدة الوجود على الحدس أو اللقائيه ،
أى على القوى الروحيه فى الإنسان من دون القوى
المنطقية . ولعل الجديد كل الجدة فى مذهب طاغور
هو اعطاء الذوق الفني مهمه أساسيه فى مساوئته
الوعي الروحي على معرفه وحدة الوجود ، لأن الذوق
الفنى التاضع يستطيع أن يلهم الجمال فى أبدع
صوره فى الطبيعة وفى الإنسان (١) . ومن خلال
روعة هذا الجمال يتنبه الوعي الروحي إلى أن هذا
الجمال ما هو إلا رسول من لدن الله يشير إلى وجوده

فى كل مكان ، فكما تكشف الذوق الفني جمال
توسعت مصرفة الوعي الروحي لوحدة الوجود
وتوقفت . إلا أن نجاح الوعي الروحي فى إدراك
وحدة الوجود بمساعدة العقل والذوق الفني لا يعطى
دليلا حيا على صديق معرفته لهذه الحقيقة المطلقة ،

(١) نظرية طاغور في المرح : مد العزير محمد الرمي
مجله الآداب عدد سبتمبر ١٩٥٦

يرشد الوعي الروحي إلى حقيقة اتحاد الوجود بالله .
فالسرور والحب هما أداء الوعي الروحي فى الوصول
إلى المعرفة الروحيه ، كما أن المنطق أداة العقل فى
الوصول إلى المعرفة العلميه ؟ فإذا كان العقل لا يعثر
على القوانين الطبيعية إلا بالمنطق فإن الوعي الروحي
لا يصل إلى حقيقته وحدة الوجود إلا عن طريق
السرور الملتبى فى جميع أجزاء الكون ، وعن طريق
الحب الذى يفضله يتحرك الوجود نحو الكمال .

بل إن هذا الحب يستبصر أسمى ما يصل إليه
الإنسان من معرفة لأنه يتلاشى فيه الشعور بالفردية ،
ويختفى الاحساس بالتمييز بين الطبيعة والإنسان
والله ، وتعرف النفس أن حقيقتها أكبر من ذاتها
وأنها فى وحدة مع سائر المخلوقات . بل يزول فى
الحب كل ما يبدو فى الكون من اختلافات وتمايز
ومفارقات ، وتندمى التفرقة بين الباطن والظاهر
وبين الحقيقة والباطل ، وبين الحرية والعبودية ،
وبين الخير والشر ، وبين السعادة والشقاء ، وبين
الحياة والموت . ففى الحب يظهر متناقصات الوجود
كلها وتختفى فيه كذلك حتى أن من حب
الوحدة والكثرة بغير اختلاف .

وقد يعيش الفرد فى الوحدة مع نفسه
الحقيقه الروحيه إدراكا واء . فلهذا
يستقر ، ولأن المنفعة تنور .
عملية أن يتخلص نهائيا من الإلهام والخيال .
يكون حبه صافيا مستقرا ويسير فى طريق المعرفة
الروحيه ، فالتفكير الإنسانية فى طلبها للمعرفه
الروحيه فى رحله بين القانون الأخلاقي والحب ،
وما تكاد تصل إلى هذه المعرفه حتى تسبح فى حب
شامل من أجل الحب وتدفع فى ركب الحب لتندمج
فى الحب وتحقق كمالها . وإن قيمة الإنسان لا عه
إلا بقدر ما يبيده من حب لأخيه الإنسان . وإن عظمة
الإنسانه تدور دائما بينه وبينه . من حب
الإنسانه .

- ٥ -

بعد عرض فلسفه طاغور الميتافيزيقية نجد أن له
مذهبا حديثا فى وحدة الوجود لا شك أنه حاول به
تجديد حيوية أصول الدين الهندوكى الذى يعتبر
وحدة الوجود الأساس الرئيسى لعقائده مستلهما
الفلسفات التى عاشت على مر التاريخ فى الهند
- على الخصوص - الفلسفات البوذية والإسلاميه
ومستلهما بالفلسفات العربيه الحديثة عاملا على

وإنما العمل الخير الذي يحدث على صمم البشرى وحده مساهمة منه مخفية عن بحث العقل الذى يشهد على معرفة الوعي الروحى لوحدة الوجود معرفه يقينية . وبذلك اتخذ طاغور من العلم والعقل والعمل - وهى من أسس مقومات المذبة الحديثة - وسائل تمين الوعي الروحى على احاطته بتحقيقه الوجود الأولى ، فوفق بين فلسفات الهند الروحية، ووسائل الغرب فى رفع مستوى الإنسان الحضارى وادمج المعرفة الروحية فى واقع الحياة العملية وأقام بينهما رابطة قوية بدونها لا تتم المعرفة الحققة ولا ترتقى الإنسانية .

وللسلفه طاغور فى وحدة الوجود ميزة أخرى هى مواجهة مشكلة تأليه الإنسان مواجهة مباشرة صريحة ، فاعترف طاغور بأن الإنسان لم يتمكن فى الماضى أو فى الحاضر من أن يصير الله ، وبذلك أنكر على الزهاد والنساك والمتصوفة ادعاء الألوهية، وبالتالي رفض من العقائد الهندوكية عقيدة تجسدات الاله (فشنو) فى أجسام بشرية وما يتبعها من تقديس البشر وعبادتهم ، واعتبر قول الصوفى « أنا الله ، أو « أنا الحق » من قبيل المغالاة والمبالغة . ولم يرفض إمكانية تحقيق الوهية الإنسان على الأرض لأن عدم الحقيقة المطلقة لا يمنع من أن يعدى معنى للوعي الروحى المثلج . وبعد ذلك والعمل الذى يكشف أسرار الطبيعة وجمال الأثر ، يطبق القانون الخلقى تطبيقاً يسلم بإنشاء الفكر والحب والسرور فى كل مكان .

ولكن عجز العقل عن إدراك إمكانية الوهية الإنسان وفشل الإنسان فى تحقيق هذه الألوهية إلى وسع الحاضر لا يدعو لتناك حقيقه وحدة الوجود لأنها حصفه مطلقه يتطلب تحقيقها جهاداً متواصلاً لا يعرف التعب أو اليأس فى مختلف المجالات الإنسانية والحضارية ، ولأن عدم قدرة الإنسان على أن يصير الها فى الماضى يرجع إلى أن إدراك حقيقه وحدة الوجود وتحقيق الحياة فى الله ليسا من الأمور المتسرة أو فى متناول أى زاهد أو ناسك أو متعب أو صوفى ، ولا يمكن أن يبلغها أى فرد بمجرد مزاولته الطقوس الدينية وأدائه المجاهدات البدنية والرياضات النفسية لغير الشهوات واعتزال الحياة الاجتماعية لتأمل الله فى خلوة طامعا من وراء كل ذلك فى أن يصل إلى حالة من الغيبوبة أو الجذب يشطح فيها وعيه فى لحظة خاطفة ويشاهد الله فى

وحدته مع الوجود ويعنى فيه فى غفلة من قسوى الإحساس والإدراك ثم يعود إلى صحوه مردداً العاطف يدعى فيها الألوهية ، فيلتفت حوله الأتباع ويصفون عليه من التكرم والتعظيم حد التقديس والعبادة مصدقن ادعاءه بأنه رأى الوجود فى وحدته وهو فى حالة الغناء فى ذات الله العليا ، ولكن بلوغ حالة الغناء فى الله فى نظر طاغور لا تتحقق إلا بمسلة التزود بالعلوم الطبيعية وتربية الذوق الفنى حتى النضج ، والتمسك عملياً بالقانون الخلقى وحوض معترك الحياة للبحث عن حقيقة وحدة الوجود فى السلوك الإنسانى بتطبيق حقيقة وحدة الوجود عملياً حتى ينسجم الفكر مع العمل لتحقيق وحدة الإنسان تحقيقاً فعلياً (١) .

فالإنسان الإله أمل البشرية الذى يجب أن يعمل من أجله الإنسان دون أن يتوقع تحقيقه ، بل هو المثل الأعلى للإنسانية الذى لا يستطيع أن يصل إليه شخص بمفرده دون تعاون علماء الطبيعة والفنانين والمصلحين ، فالإنسان الإله هو غاية حصيله جهاد البشر جميعاً على مر الأجيال إلى أمد غير معسوف . حصيله جهاد فرد فى وقت من الأوقات ، ونحن الآن فى مرحلة من التطور لا تسمح بظهور الإنسان الذى - - - - - عمل ودمج حتى يهبط ، يعرف الإنسان . الإنسان الإله . ولا يجب أن - - - - - أو كقولها الغيبة ، ولا تبخل بأى - - - - - من - - - - - مواصل . ولا يدر فى سبيل المثل الأعلى للإنسانية .

لقد أحاط طاغور فكرة وحدة الوجود بهالة من نور العلم والفن والأخلاق والتضال ليحفر الناس على التعاون من أجل ترقية الحضارة وخدمة البشرية ونشر الخير والحب والسرور فى كل مكان لتهيئة الحياة الروحية الصالحة لإبراز الله المستقر فى الطبيعة وفى الإنسان . ولم تعد فكرة وحدة الوجود عند طاغور كما كانت فى الماضى مجرد أداة لادعاء الألوهية وإظهار نوع من التفوق البشرى لكسب تعديد شخص بحث على التقديس والعبادة أو بشر عداة رجال الدين وينشر العزائز الدينية . وهكذا حول طاغور فكرة وحدة الوجود التى كثيراً ما أُناتت الخلافات المذهبية والعقائدية إلى فكرة شاعرية تهدف إلى رفع قيمة الفرد إلى أعلى درجة ممكنة عن طريق رفع قمة الإنسانية .

(١) - د. طاغور : ميد العزيز محمد الرضى : الرسالة الجديدة - عدد سبتمبر ١٩٥٤

من ملحمة عمر

خالد...
يشور على عمر

عمر...
يحكم الى المسامحين
في المسجد النبوي الشريف

علي أحمد باكثير

جانب من صدر المسجد حيث يرى المنبر وما حوله
يرى علقمة بن علاثة وخدش بن زهير العامريان
يدخلان كالمسلحين حتى بلغا فريسا من الحمراب
علقمة : هذا خير مكان ننتظر فيه وابعده عن الريبة .. اذا
رانا احد قلنا ننتظر اعداء.

خدش : لكن ما زال دون صلاة انظر وقت طويل .
علقمة : لا بأس .. من الناس من يمتكئ في المسجد طويلا
اليوم .

خدش : فلنجلس اذن غار وتولنا هكذا مررب ..
علقمة : صدقت (يجلس ويجلس خدش)
خدش : المكان حال لا أثر فيه لاحد ..

علقمة : لا تنس ان اليوم يوم سوق ..

خدش : وسكنه نفس الصق بالاسواق .

علقمة : هه يا خدش قل فريش ويلك .. او قد نسيت
يا فاسق انك عد اسلمت وانك في مسجد رسول الله
سلي الله عليه وسلم ؟

خدش : ابي والله ما غلبت اي سوء يا سقمة واهسسا هي
كلمه لاطب باللسان .

ابن عوف : وهذا عقيقة من علة سيدة بيت عامر يلحن انه لم يهد لخالد فان يجمع له قبائل عامر بين فصحة كلها ، وانت تعلم يا أمير المؤمنين أنهم أقوال خالد وأهم دود وفر وعدد وبأس .

عمر : ويحك يا ابن عوف أو قد سميت أن هؤلاء مسلمون ؟ .. حسب أسلافهم أن يطهروا عقيقة الأ في ح .

ابو عوف : .. حسن يعني أن لحاصل امره العتقة أن سب .. يشارك خالد أمام جوع المسلمين ، ذلك لا تغري ما من أن يطعن في هذه الجوع ، فقد سبق بها باقي مسبقوه دون عمر ولا يصير .

عمر : أن كنت يعني الفتة يا عبد الرحمن طواجهما اليوم ولعنن عليها في المسجد قبل أن تشب من الطوق ..

(يعود عثمان وعنه أبو سفيان)

أبوسفيان : يا أمير المؤمنين أنت أمرت عثمان أن يحبس على وجهي إليك ؟

عمر : نعم .. من هذا الذي يلحن عليك ؟

أبوسفيان : ماذا يملك عنى يا أمير المؤمنين ؟

عمر : انه تعرض على

أبوسفيان : أنا أحرص عليك ؟ معاذ الله يا أمير المؤمنين وماذا يحبسني على ذلك ؟ لقد وليت يزيد معاوية ابني من سفيان ومعهما اميرين بالشام فنادا يزيد ..

عمر : فأتاك الله يا شيخ المرء ما يملك الا عيت وحنت نفسك .. أتى ما وليهما الا لكاهن ..

أبوسفيان : فاني شاكى بعد يا أمير المؤمنين

عمر : ويحك أي فضل لي عليك ؟

أبوسفيان : العقل من الله يا أمير ..

عمر : دعني من هذا .. ألم يحسن لي فأنتم لا تلمعون

أبوسفيان : بل يا أمير المؤمنين ألي تصحهم إذا عبطوا وقله لهم أن يردوا أن تخرجوها من بين يدي ليتلقفوها من محروم ؟

عمر : يا أبا سفيان أتى الله في المسلمين .. لا تكن آخر الناس إسلاما وأول الناس مسيحيا إلى العتة في الإسلام .. أتى وصيتها لك اليوم من أجل تستبيل ولكن والله لن يلمن أبك سميت في هذا الأمر بعد لأحملك بكلا عرق فلا تلمن الا نفسك .. انصرف أن تشب .

أبوسفيان : جزاك الله حيرا يا أمير المؤمنين **(يخرج)**
ابن عوف : أرايت يا أمير المؤمنين كيف أن من هاتم قد تناجوا في الأمر يزود أنفسهم أحق به من بني مخزوم ومن غيرهم ؟

عثمان : أجل يا أمير المؤمنين سكوت لغة في الناس أن لم تتفادوها بمرح ومرك .

عمر : والله أن بني هاتم لاحق الناس لولا محافة أن يظنوا أن الأمر إليهم أبدا فيستحيل في أيديهم ملكا وتواضع الأبناء من الأباء ، وأن الله لا يرضى أن يكون في الإسلام بيت كبيت كبري أو قيعر .

ابن عوف : يا أمير المؤمنين قد رأيت الخطر يهددنا من كل سوب أفلا ترض مواجعه خالد إلى حين ؟

عمر : كلا يا ابن عوف .. أن الشر أن لم تصحه في حيه عظم واستشري ،

(شاذي) أسلم .. أين أنت يا أسلم ؟

أسلم : **(صوته)** لييك يا أمير المؤمنين .. **(يدخل)**

عمر : مرحب وليأثروا الصلاة جامعة

أسلم : سمعا وطاعة يا أمير المؤمنين **(يخرج)**

أصوات : **(تتلفظ من نواح مختلفة)** الصلاة جامعة الصلاة جامعة **(تتعبد شيئا فشيئا حتى تصفح)**

عثمان : يا أمير المؤمنين ألك طبت أبتا تحتي عليك ولذلك - أن تسع لك - ولكننا أبتا يحس على الإسلام شفق حبه وعنى المسلمين أن يصيروا عوفى عبر مصهم وفان بعض

عمر : هو عيبك يا عبد .. والله لن أراد أسلمون رواية جاذ بكاني . واجمع على ذلك رايهم . ليكوي لهم ما أرادوا . فام الأمر شورى بينهم كما أمر الله

عثمان : وعبد بعد يا أمير المؤمنين ذلك الخطر الذي أهدك ..

عمر : لا يبعد يا عثمان .. بعد وصفا على سواحد .. رجلا من أهل البيت والفتنة يهرسوها لا يأمون ولا يصدقون على مؤذ على غير أن شاء الله . **(صوته)** سواحد ألي المسجد ويدخل خالد بن الوليد من عز من مخرزم فيجلس في الجانب الأيسر من

عثمان : جاء الكثير ويدخل على والوزير وطلحه والقبائل ويهرم من كبار الصحابة فيجلسون في الجانب الأيمن ويرى عمر الكثير فتهدد الأصوات)

عمر : **(مخطب)** الحمد لله أجمعه جمعا كبيرا وأصالي وأسلم من رسوله الذي يمه بالحق بشيرا ونذيرا وجهاجا بشرا ورئي آته . أما بعد أياي فليفتقدوا ما فيهم من الوليد أن أجمعكم اليوم ليتأنسوا في ..

عمر : وقد أشق بعض قوى الرأي من .. فتصحبوا إلى .. لا يظن ..

عمر : وتشي بئرت فوجدني بين امرين .. فاما أن أصدق بالحق ولا أحتي أمة وأما أن أصدق أمة فلا أصدق بالحق .. فإني أن أصدق الحق فالحق من الله ، والله سبحانه وتعالى المستر ..

عمر : **(يتلوه من على المنبر)**

أبو عمرو : **(ينهض من مجلسه)** إنك يا أمير المؤمنين من الكلام فاني أبا أيما من رعتك ..

عمر : بكثري يا أبا عمرو .. عل ما عنك ..

أبو عمرو : والله ما أهدرت يا عمر فلقد تروم عمالا استعصمه رسول الله صلى الله عليه وسلم ووضعت لواه رفقه رسول الله صلى الله عليه وسلم والعصبة سيفا منه الله وطعت الرحم وحسنت إلى الله ، **عمر :** **(ينظر إليه فيصم كانه يرحمه كصغر سنه)** يا بني حتى لا يريبه منك ألك عرب القراء حديث إلى مصعب في أم موك .. وهذا أن منك سننا ليكوي إلى الناس كما يشاكى في كل مكان .

عمر : ما كان ذلك ليعص الأروم من غزو جزيرة العرب فاقهم
لا يثربوا من أرسهم بل من مصر وقد أشفقت على
المسلمين أن يقضم بهم في الهالك .

حساند : سبحان الله أن كالي متلى يقود الحيتى الى الهلكه

عمر : ومن هذا الزهو أشفقت عليك يا حالك ومنى
المسلمين .

حساند : لو كنت مكانى يا عمر ما ملكك الزهو .

عمر : إذن لحابست نفسي وتعرفتها فترها . لولا الإسلام
يا حالك لكانت متنتي الشرف هند أهدبا . يؤد له
على أحد عبيد قصر أو كبرى من العرب . .

حساند : هذا حق لا أحد ما ينكره . .

عمر : لو استمشرتهم حقا لطامنت من زهوك ولعلمت أن الله
هو الذى ينصر ديه . . لا انت . .

حساند : ما ضر يا عمر أن يصر الله دينه على يدي وعلى أبدي
المؤمنين منى . . ولكنك تحسفتي يا عمر والجسد شر
من الزهو . .

ابن يوف : (مترجما) معاذ الله . . أمير المؤمنين يسجد ؟
حساند : أكتفى هؤلاء تأمير المؤمنين أن كتب فرم حقا أن
أمائك

عمر : دعه يا ابن عوف يقل ما عهده فقد أدبت له : لقد
علبت يا حالك أنك ظن بي هذا التل بل هي أن
يكون كثير من المسلمين له قلوبا بي مثل الذى طشت
.. والله يعر لك ذين ومهم ذلك . . والله لقد قالت لي
بعض لداة أودت أن أعرك : لا تعمل يا عمر ولا ظن
الأساك لك الحسد ؟ لهفت أن أضاع لأمرها لولا أن
ملت لبني ماذا أتيت فالتى لريك عباد أن خشيب
الأساك وهو الحق أن نبشاه ؟

عمر : ربك يا أبا سليمان أى شيء أحسبك ؟ على
.. أما معايبك ؟ أما مناقبك فى سبيل الله
.. لا . . كنهه الله ومن أجلها وليك ؟ وأما معايبك
.. من أنى جاعلة ومن أجلها عزك . .

حساند : لا يخطئ منى يا عمر ؟

عمر : (مترجما) لا . .

حساند : بعد خشيب أن أبارك هذا الأمر .
عمر : أما هذا قسم . . بل لقد خشيت يا خالد أن ينق
عصا المسلمين ليغرب بمصمم رقاب بعض . .

حساند : ما عمر اليس لي ذين يصمتي من ذلك ؟ أو تظن يا عمر
أني إذ تأخر إسلامي عن إسلامك لا أحسن للإسلام
أحلامك ؟

عمر : معاذ الله يا أبا سليمان ولكن الشيطان يوسوس
للنفس كما يوسوس للكافر . . وليجهد سبيله اليك
من زهوك واسطلاك وعصا الناس لك . .

حساند : والله لو كان بي أن أبارك الأمر لعلمت ولما أعزى
الأمران والأصان .

عمر : صدقت بأحاديث ولكن أحبطت لذى الله وبالمسلمين
.. وحق على من وفى أمر المسلمين . . أن يحتاط
لهم . .

حساند : يحتاط لهم منى وعهد كاذب ؟

عمر : كلا ليس ذلك بوجه كاذب . . بقدمته في ملا من
الناس بالتشام حين دعاهم أجدهم إلى الغصة فقلت :
أب وإن الخطأ على فلا . . اليس هذا ما به ؟

حساند : منى . .

عمر : فمدا أروم أنى ذلك ؟

حساند : هذا قول مريب لا يحاج إلى

وهو الحى نحوه منك فيقل هو ما يريد . . هم أد
منى يا أبا سليمان ليعص الناس معانك . .
(يقوم خالد من مجلسه حتى يقف بأزاه عمر أمام
الثير)
(تسع صفوف حركة من ناحية الصفوف الخلفية وإذا شاب
يخطي الناس حتى ينثو من عمر)

عمر : مصوي بن مخزومة . . ما خطبك ؟
مصور : هذا كتاب يا أمير المؤمنين من عبد الله بن الأروم .
عمر : (يقبض الكتاب وينصحه فيتغير وجهه قليلا ثم يتجدد
ليخفى ما في وجهه) أحلى ما نثى حتى تسع ما
يقوله خالد بن الوليد .

طلحة : يا أمير المؤمنين خبرنا أولا ماذا في الصحيفة .
عمر : سأناورها عليكم بعد أن نرفع من مصبة أبا سليمان .
الزبير : بل خبرنا أولا يا أمير المؤمنين هل نزل الأروم فارس
الساحل ؟

اصوات : خبرنا يا أمير المؤمنين . . تريد أن تصرف ما في
الصحيفة . .

عمر : لا تراخوا أيها المسلمون فإن أحدا لم يسول
ناروا الساحل وإنما وقتل بضع عشرة سبية في
مرضى البحر تجاه نفر يبيع فارص عبد الله ابن الأروم
ماندأوتا كما أمرناه .

الزبير : لا ريب أنها سقى الأروم تريد أن تتزل جنودهم في
أرض الجزيرة .

طلحة : ماذا تنظر يا أمير المؤمنين ؟ لسر اليهم لفتانهم .
حساند : يا أمير المؤمنين أتى من مرث في مطبخ السوء
مؤرجله إلى يوم آخر ودعى أول نادب هؤلاء الأروم
أن شيت .

عمر : ألا يا حالك وقد جئنا الناس ليسوا . . حاد
ومختلفك ؟ لا والله ليسى منك اليوم . . وسنسمع
منى حتى يتبين لهم وجه الحق . .

حساند : الآن يا أمير المؤمنين وجوه على السوء . .
عمر : ذلك أمرى أن يجعل يوم الجمعة لا يخرج من
يكون المسلمون على يسرة من أمره . . فلتأنا
حالك بعض فيما جئنا الناس من أجه . . هي أد
انهيتنا من ذلك سرنا إلى هؤلاء الأروم وقد أجمع
أمرنا . وانفضه لكتنا . وأيس الشيطان أن يفرق
بيننا . فمتحا الله أكافهم أن شاء الله .

طلحة : يا أمير المؤمنين ما بقي لك من عذر بعد أن مرل حالك
عن مطلقه فأتنا جعمتنا اليوم من أجله .

الزبير : أجل يا أمير المؤمنين لا يبعى أن يأتنا مصفا معما
واليلاد في خطر . .

عمر : ويحكم أربعون أن يديروني من وأى ؟ لا وألى نفس
عمر بيده لو قيل لي أن الأروم قد ملوا وأدى أفرى
ما نهض لهم حتى تسوا ما بيى

عمر : ويحكم أتى إنما استدفع الخطر بما أبع .

عمر : يا أبا سليمان قد رأيت أنى . .

عمر : يا أمير المؤمنين ليس هناك . . فقد فيما أروم أن تاتنا
أمير المؤمنين فيه حتى تفرغ وشيبكا لأمر هؤلاء
الأروم .

حساند : يا معشر المسلمين أرى ليحزننى أن أسمع أن الأروم
قد جدوا أنفسهم بالنارول فى ساحلنا ليعزوا في
مقر دارنا . وما كانوا ليعزوا على ذلك لو أن أمير
المؤمنين قد تركى أروم فى أرض الأروم كما شئت
حتى أفرغ أبواب القبطانية على مرقل .

عمر : أما والله يا حائل قد صدقت .. اني لآثره العزة
ان دلت العدو على الفرس ..
حائل : تلك فرقة اخرى .. فأما الدرة التي اصبى فيها قد تدفع
العدو على الفرس ..
عمر : دابة العدو اخبر .. فاما العدو الذي اصبى فقله يرمى
الفرس في افرته فيرد به ..
حائل : من اصابني ..
عمر : اصاب العدو الاكثر .. اصاب الشيطان .. الشيطان
يا حائل يضربني في كل مكان وفي كل حين ومن حيث
يشتد ومن لا يشتد في مصالح عقلتنا
وفي سيئه .. وانه لا على ابي معاذي من فارس
والزوم .. انذري ما مقلنا يا حائل اذ هي الفرس
والجول .. والفرس والحصول .. هي الفرس
والجول .. الا من بعد الله ..
حائل : بل يحيى يا عمر ان يظهر هؤلاء عك فيمنول على
اخره ..
عمر : سمعت .. حتى والله ان يظهر على ويعلب على
امري في لا يصبى الله في الشيطان ..
حائل : معاذ لك .. تأكل سموات ان ليس على ظهرها من
عنه ابر الصبي سواء ..
عمر : اجل يا حائل .. ان حقا علي من ولي هذا الامر الا
خل على احد وان يمين كان ليس على ظهرها من
يسمى ابر الصبي سواء ..
حائل : هذا من حرمته من .. جمع اسقطا
بها ..
عمر : يا ليت ان سريلا اتي دلت فلا يرمى من
الصبي من كل مصر من امصاره ..
عمر : طامع ان اكني كل ماس يعمل لنا
لا يبرح بالي واظلمت علي ..
حائل : والله لقد جاورت القصير ..
عمر : مني ذلك ..
عمر : لي والله اني لستول .. لك ان اصابني وسهر ..
والله لاساني بين يدي انه **لَا يَمْلِكُ لَكَ** **لَا يَمْلِكُ لَكَ** **لَا يَمْلِكُ لَكَ**
عاقلا لي دعي اهل المال للسرار ومعه الفداء فركبه
واخذ صاحبه ..
حائل : ياخذ اهلك اني غير مجمل يا عمر ..
عمر : ويحك يا اخد اسيريه لو قام به وال فيركبك كس اركبه
دور ان اخلد اسيريه لا والله لو تركت ذلك لاحد
لكرامة عيني فركبه لك ..
حائل : لي اوردت اعمى واذا لي لحي على من صدرك من
وجر .. والا لافرد وسوكه فاستاني وحاشي ولد
يظهر في امام الناس ، ويرى فسوقه ، ويعمل
عماشي ، ويعمل بان يدي من خلفي ..
عمر : يا حائل اترك فقلتها على ملا من الناس .. فكان
خرو ..
عمر : يا حائل يا عمر .. وكذا عشتا بره ..
يا من ملكا من موك كفة في العطية قد جاء بهحك
من الفراق فملكك سمرة ناجحة كما كان موكوك
من ..
حائل : من ارجس انما الامم بالافراق ووجهها في الفخية
من ..
عمر : ويحك افراق العرب ووجهها ليسوا اهل موكوك
كده ولا يورد منان ولا الفادر ..

[illegible]

(يدخل يزيد بن اخن الثمر صرعاً متغطى رباب الناس حتى بلغ الى عمر)

مرسد : السلام عليك يا أمير المؤمنين .
عمر : وعليك السلام يا يزيد ورحمة الله .. ملاذا ورائك يا ابن اخن السر ؟

مرسد : هذا كتاب لك من عبد الله بن الرأثم .. يتاوله لعمر فيقتضيه من ويتصفحته)

(تسمى مهمة اشغال في أرجاء المسجد)
عمر : اشهدوا يا معشر المسلمين قال النبي اني وقتت في مرض البحر تجاه ينبع ليست من سفن الروم بل من سفن الحبيشة وانها قد اتقلت بعد ما تزودت من ساجس يهاجتها من الماء الملبس .

اصوات : الحمد لله .. الحمد لله .. حمدة لك اللهم .. الحمد لله الذي صرف عنا كيد العدو .

عمر : الحمد لله اذ حسنا من المسير جابى .. هات الال ما عندك يا خالد ان بقى عندك شيء ..

خالد : لا يا أمير المؤمنين ما بقى عندى شيء ..
عمر : يا معشر المسلمين اتوا على اخيكم خالد لشجاعته وصراعته وطاعته .. فقد كان في وسعه ان يثقل عصا المسلمين وهو بالشام ، ولكنه كمل فيظه وعبر حتى قدم اليها بالمدية فصارحى ونامشنى امامكم لشدة ارا كلتمكم في وليه .. ولقد اراد الله به خيراً اذ ..

تؤذوه فيما نازعته نفسه اليه .. اذن والله لكوس هذا الفارس الحمار اعجز من هرة قد حبست في كبد ؟

(يعود الى الخبير فيقف عليه) اللهم اني خليل لئلي ، وانى صديق قزوين .. وانى تسبيح

تسبيح .. ايها الناس ..

كعب : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

عمر : اريد من ..

كبتل حسن ايت سج دانه . تسعر فانه حث يقوده .. اما اتا ثوبوا الكلية لاجلهم على الطريق ! ايها الناس .. انى كنت مع رسول الله فكتت عيده وخادمه ، وكان لا يبلغ احد عهته من اللين والرحمة وكان كما قال الله بالمؤمنين رؤؤفا رحيماء فكتت بين يديه سيفا مسلولا حتى يقدني او يدعى قاضي .

قلم اول مع رسول الله حتى توفاه الله وهو من راضى ، والحمد لله على ذلك كثيرا واباه اسعد . ثم ولى امر المسلمين اذ اوتى بكر ، فكان من لا تتكرو دمنه وكرمه وله ، فكتت خادمه وموجه ، احلظ شدنى بنيه فاكون سيفا مسلولا حتى يمدنى او يدعى قاضي ، فلم ازل معه كذلك حتى قبضه الله عسى وجل وهو عنى راضى فالحمد لله على ذلك كثيرا واباه به اسعد .

ثم اى وليت اموركم ايها السباس فامسوا ان تلك الشدة قد اضعفت ولكها انما تكون على اهل الظلم والتعدي على المسلمين .. قاما اهل السلاطة والدين

والنقد قاما الذين لهم من معهود ليعضى . ولست ادع احدا يظلم احدا او يتعدى عليه حتى اضع حده على الارض .. واضع نفسي على الخلد الاخر حتى

يلعن بالحق ، وانى يمد شعبي تلك اضع خفي على الارض لاهل العفاف واهل الكفاف . ولكم على ايها

الناس خصال اذكرها لكم ففعلوني بها .. لكم على الا احيى شيئا من غراحتكم ولا ما اياه الله عليكم الا من وجهه .. ولكم على اذا وقع في يدى الا بحر

على الا في حقه . ولكم على ان ازيد مطاياكم وارواكم ان شاء الله تعالى واسد اموركم وكلم على الا الفيك

في الهالك ، ولا ايجركم على ليعركم واذا هتمت في البعث فانا ابو الهيثم .. فاقشوا الله عباد الله

وامنوس على امسك بكتها حتى .. وامنوس على عسى بالامر بالعرف والهي من المكر واحضارى

القول فولى عدا

ونك

سار

سار

سار

سار

سار

سار

سار

سار

سار





نشر أولى رواياته الطويلة « وهي El último solam » إلى عدل أسماها فيما بعد في الطبقات اللاحقة إلى « ويناندو سولار » ، ومنذ ذلك التاريخ أصبح رومولو جاييجوس يعد في طليعة أدباء الفصحى في فنزويلا . وكان قبل ذلك قد أصدر مجموعته القصصية « الفامورون » (سنة ١٩١٣) ، وقدم رواية مثبيلة عُرضت على مسرح كاراكاس بمئون « معجزة السنة » (نوفمبر سنة ١٩١٥) .

وفي سنة ١٩٢٥ نشر رومولو جاييجوس رواية « التسلسل » ثم « السيدة داريلا » في سنة ١٩٢٩ ، وهذه الرواية الأخيرة تعتبر صيدا للكاتب الفنزويلي في جميع أنحاء القارة الأمريكية ، وتعتبر نشرها حدثا خطيرا في حياة الأدب الأمريكي الكبير لا من حيث ما اتاح له من شهرة ولا بإعبارها من الجهد انتاجه الأدبي فحسب ، بل في قربها عليها كذلك من الر في سير حياته هو : وذلك ان الدكتور الذي كان يحكم فنزويلا حينئذ - وهو خوان فنسنس جوتس - عرض على رومولو جاييجوس ان يعينه عضوا في مجلس الشيوخ عن مقاطعة ابوري التي تدور فيها أحداث الرواية تنبيها عن إعجاب وتقديره ، ولكن الأدباء الثثار الذي لم يكتب روايته تلك إلا مدفوعا بهذه النزعة الإصلاحية التقدمية التي لم يخل منها أبدا طوال حياته لم يكن ليقبل

مسير رومولو جاييجوس من أعظم الأدباء المعاصرين في أمريكا اللاتينية كلها من القسيك إلى الأرجنتين ، بل لعله أكثرهم شهرة وأصدقهم أميلا لمصره وبينته . ولو أننا القينا نظره عامه على أدب الشعوب الأمريكية الناطقة باللغة الإسبانية وعمدنا إلى انتخاب العمل الكبير لهذا الأدب سواء من ناحية القيمة الفنية أو التصوير الصادق لحياة شعوب هذه القارة وما يضطرب به نفوس أهلها من آمال وآلام لأمكننا ان نميز رواية « السيدة مارينا » لرومولو جاييجوس كثرة ساجها الأدبي على الإطلاق

وليد رومولو جاييجوس فرسري في سماركاس

عاصمجة جهوسورية فنزويلا في الساسي من انطس سنة ١٨٨٤ ، وعكف منذ صباه على دراسة الأدب والفلسفة والرياضيات ، وبعد تخرجه من الجامعة التحق في سكك المعلم فقام بالتدريس في عدة معاهد ، ووصل في هذا الميدان الرموى إلى درجة مدير معهد اللغسية . وفي سنة ١٩٠٩ بدأ في نشر عدة أبحاث ومقالات حول مشاكل المعلم والسياسة في مجله « الفجسر » ، فيسر أنه يجسبه بعد ذلك إلى فنن الأدب القصصي ، فينشر فيما بين سنتي ١٩١٠ و ١٩٢٠ في نفس هذه التيلة أولى قصصه القصيرة . وفي هذه السنة الأخيرة

مثل هذه الرشوة من أجل كان رمزاً للظلم والفساد اللذين كانا سوداناً فمر حكمه ليلاذه . ولهذا فقد قرر دوموسولو جاييوس مقادير طه فتنى نفسه إلى نيويورك . ومن هناك كتب إلى خوان جومث رئيس الجمهورية برئفي التسلب الذي عرضه عليه ، وفرض بمصلحة ذلك مثلاً عالياً في إخلاصه لمبادئه وحرصه على كرامته

ولم يستمر الكاتب الثاني طويلاً في الولايات المتحدة إلا سرعان ما عادها إلى أسبانيا حيث بدأ حياته من جديد ، فعمل في مؤسسة صحفية كبيرة ، وانصرف إلى الوقت نفسه إلى أدبه وكعبه ، ولع مدريد بشي روايته « كاتالارو » و « كتابيا » على أنه مع ذلك لم يقطع الصلة بمشاكل بلاده ، وما كان ليفعل وهو الرجل الذي يمكن أن يرى في أدبه كل صفا كانت يجتس به نفوس الصالحين والصلحين من شباب أمريكا اللاتينية ممن حملوا راية الجهاد في سبيل تحرير بلادهم من سيطرة الأجانب والظلام من فساد حكائما الطغاة ، وهكذا واصل دوموسولو جاييوس كفاحه من مناهة ضد خوان جومث وطلابه المستبد ، وما أن تكلم هذا الكناز بالنصر وسقط ذلك الطاغية حتى عاد الكاتب السياسي الكبير إلى فنزويلا وانضم إلى حزب « العمل الديمقراطي » ولم ير يأساً أن يسبولى بعض المناصب الكبرى في ظل النظام الجديد ، فاحسب ويروا لمرسبه والتعليم ، ثم عصى في مجلس الشيوخ ، ورئيساً لمجلس الجدي لمدينة كراكاس . وأخيراً تقدم إلى انتخابات رئاسة الجمهورية في سنة ١٩٤٧ ، فلما بالرياسة للبلدية ٧٢٪ من مجموع الأصوات ، وكانت السنوات التي وفي فيها دوموسولو جاييوس أعلى منصب سياسي في بلاده من خير العهود التي مرت على وطنه ، هذا هو الرغيم من أنه لم يسلم مما ناسل أمريكا اللاتينية من التفراف والإغلاب التي يجرعها أبداً أجبية وعموم سبيلها لمر من لجان السياسية فمن يمس عيوبهم يرقى الجاه والسفاهان

لم يسلم من المؤامرات والسماسي ذلك الرجل آخر الزمان الذي وصل إلى رئاسة الجمهورية فاحتفظ كالحاكم السياسي ومكانته الأدبية الرفيعة ، فأذا به عرس في ذات سفر إلى مقادير بلاده ، فيلجأ إلى كوبا في سنة ١٩٥٤ فيرجو سبل عذات تشابه في التأييد والكتابة ، ولم يعود بعد سنوات إلى فنزويلا ، حيث لا يزال إلى اليوم - وقد عاش أديباً من عسر - محبداً في سبيل المثل العليا التي ألزم الدفاع عنها طوال حياته والتي جعلت شعب فنزويلا وشعوب أمريكا اللاتينية كلها تنظر إليه في أجلال بطارب القديس

أما أديب دوموسولو جاييوس فله - كما ذكرنا - غير مما يمثل روح أمريكا اللاتينية ومجتمعها الحديث ، ولا تمارس بين هذا وبين كونه مرآة لعياة بلده فنزويلا ، فالواقع أن مشاكل الفارة الأمريكية كلها يمكن أن نرى لها صورة مصغرة مركزة في فنزويلا نفسها ، ولهذا فقد كانت هي أديب طائفاً حمل راية الإصلاح والعرفية والاستقلال ، ومنها خرج ميغون بوليفار الذي يصير محرر أمريكا الناضجة بالناله الأسبانية ، ومعلم مثالي هذا الفكر الكسر من العالم مره على العصاب التي يعرضي سر الحصار والندم فيه على الرغيم مما سمع به من موارد اقتصاده وشربه هائله ، مما جعل بلاده يشي حتى اليوم في جو من العنصرية السياسية والفساد الإجتماعي الشامل وأول تلك العليات طبيعة البلاد نفسها فهي حاللة بالتناقصات تنقل السائر فيها من السبول للنسبة التسلمة إلى الجبال الوفرة الشامخة إلى الغابات الاستوائية الكثيفة ، ونفسية التسلب الفنزويلي - بل والأمريكي اللاتيني عامة - ليست إلا صورة لتلك الطبيعة المناقصة ، فهي مركبة من اجناس مختلفة متباينة منها الإسباني والهندي الأحمر والأفريقي الأسود ، وقد كان من الطبيعي أن يتولد من ذلك مجتمع عسير التجانس والانساق بعيد الفروق ما بين الطبقات ومن أجل هذا الوضع الإجتماعي الخاص كان الأدب القصصي القصير هو أهم ما يعبر أدب أمريكا اللاتينية وفنزويلا بصورة

خاصة - ولكن روايات دوموسولو جاييوس - وفي طليها رواية « السيد باريرا » - لا تكفي بعرض صورة واقعية حية المجتمع فنزويلا ، ولكنها تصور لنا رؤية المظلمين والأحمر في إصلاح هذا المجتمع ، وبإصلاح في أدب كاتيبا الفنزويلي أنه لا سوداء تلك الزمر الغامضة اليانسه التي يجدها في أمثاله من صروب الأدب الإجتماعي ، بل هو مشرق مغفل يؤمن دائماً بأن الحر لابد أن ينشر أحراراً على بوارق السر والفساد مهما كانت دوماً وجراؤها ، كل ذلك في أساء أدبي وأدبي خالص عدم لنا في شخصيات قصصه رموزاً سجدت فيها حياء أمريكا بما فيها من فساد وحلف ماله غزبه صادفها النصوص والندم ولهذا فها كنزاً ما بعد في قصصه بلد الرموز العارضة الدمة أراء العتلى ، والحصار في مواجهه البحر ، والطبيعة في جمودها الزهب معادله للجمع التي المطور ، والعندية النارة في صراخها ضد طمان الرحمة . ونحن نجد مرده الصورة التكملة على تناقض الواهيا الصارخة في رواية « السيد باريرا » : هذه الأراء الإطفاكية التي تعد سلطانها الشفيق على سهول نهر الأيوري والتي لم يجرؤ أحد أن يتلفه على أن يلف في طريقها حتى تصادم أخيراً بشباب فطام قادم من المدينة هو « سانتوس لواتاردو » الذي تفسف نظم نفسه الصافية المظلمة بالرفيعة في إصلاح الأنظمة وظهرها معاً غلب على أعلاها من توكال ونخالل أراء الزمر الزهبة « ساندو الرجال » كما كانوا يسوقها . ويبدأ سانتوس لواتاردو كفاحه وحيدا في سبيل هذه الغاية حتى يمكن له الصبر « حيصرا » والواقع أن قصة هذا الصراع الذي يرويها لنا دوموسولو جاييوس في أسلوب قصصي معكم يمكن أن تعد رموزاً للصراع المصطنع الذي جعل رايته في أمريكا اللاتينية نل من شبهاه الذي لم يزل بعد قيد عوامل التخلط الكثيرة التي تقعد سلامه من التحاليل بروك الصبارية : من رغبة تسوسه من شأنه من شأنه على إجماعي مسدوم ، فصلا عن « دخل السياسي الإنجليزي يعرف الجميع مسدوم » الذي هو « ق. » الصبر الإصفاة الأجنبية بالدور الأكبر

دع « مارتين جارتيس » رفاقه في منتصف الليل بعد انتهاء شهرتهم اليومية ، وكان على عادته كل يوم قد قضى الليلة معهم يتحدثون كؤوس الخمر ، بينما كان يقص عليهم بين نغفات دخان سجائره الصرية آخر أخبار مقارناته الفرامية التي لا عد لها ولا حصر ، فقد كان لا يكف عن الافتخار بين أصحابه بما له من مسعدة الطابع من النساء ، من كس يزو بانة لا يعيش إلا في سبيل غسرو قلوب

الفتيات . وتعرض للمارتين أثنان من سائقي عرباب الأجرة التي يطقون عليها في « كراكاس » اسم « الخفافيش » والتي كانت في مثل هذه الساعة واقفة في انتظار عملائها في جانب الكنيسة المظلة على الميدان . وعرض كل منهما على مارتين أن يوصله إلى داره :

— مارتين .. أتريد أن أحملك الى بيتك اليوم ؟

— أنا في خدمتك يا سيدي .. وهن الإشارة !

واجاب مارتين وهو يختال بأناقة وكبرياء :

— شكرا .. فقد صممت اليوم على ألا تختطفوا

منى ولا حتى ما يكفي لشرب كوب من الماء .

— أتراهم « نطقوا » جيئك اليوم ؟

— وماذا بهم ؟ أركب الآن وأدفع حينما تشاء .

واجاب مارتين مستبسا . وهو يسير في طرف الى قدمه :

— لا . بعد مرور اليوم .. عود في عرس العاصم

.. قوة حسانين حمد الله !

وتساجك الساعلي من كلمات مارتين الى سدى

أنه أراد أن يفرغ فيها كل « ظرفه » و « حضور

بديته » .

وصاح به أحد السائقين مجاريا إياه :

— احترس إذن ، ولا تفقد السيطرة على عجلة

القيادة !

واجاب مارتين في مرج :

— لا تخف ، فالمجلة سليمة ، والسير ما زال

في عنقوان قوته !

ومضى مارتين في طريقه على قدميه ، و

زهوا بمداعبة السائقين له ،

يسيره من أهل الحى ..

عد بعض أحد السائقين :

— آه .. مارتين ، يا له من فتى ! .. وهو مع

ذلك طيب القلب ، لا يحتاج اليه أحد إلا وجده .

، اشرق وجه مارتين بانتسامة عريضة ارتسمت

فوق ذقنه الحليقة اللامعة ، ومضى في استعلاء

شامخ الأنف ، وهو يتسمع الى وقع قدميه الرتيب

المنظم على جادة الطريق الخالية في سكون الليل ،

وعلى الرغى من تبلده وبطء تفكيره ، فقد كان تسمع

خطواته يشيع في نفسه انتماشا وارتياحا ، وشعورا

غامضا بأن وقع قدميه ليس إلا تأكيداً لقوة شخصيته

ورسما لها على صفحة المدينة ، وبدا له كان كل

ما تمع به البلد من مرج وعيث و « شقاوة » قد تركز

فيه هو .. وكان وقع كعبى حذائه ليس إلا إثباتا

لهذه الحقيقة الضخمة ! ..

نعم .. فقد كان ذلك هو الدمامة التى يقوم عليها

كبرياء مارتين وشعوره بقيمته في الحياة .. كان

يفخر بأنه خير « ممثل » لمدينة كراكاس الصاخبة

العائنه ، وبأنه لا ينظر أبدا الى الحياة نظرة جادة ، بل هو يتفقا في لدته ومرجه ، ولا يهمه أن يئدر كل ما ملكت يده فى سبيل ذلك ، وما قيمة الحيساة اذا لم يتمتع بها المرء حق المتعة ، وينل اعجاب الناس كما يجب بمارتين كل من يعرفه ؟ ألم تصل شعبيته حتى الى سائقى عربات الاجرة وأصحاب القاهى والمشارب ؟

وكاد يصيف في حديثه الى نفسه وهو يستعرض الأساط التى تأصت فيها شعبيته والاعجاب به .. والسكرارى ورواد الخمارات ومن لا عمل لهم من ابتاع السوارع ، ولكن نفحة من نفحات الحياة أدركته في هذه اللحظة ، فما أكثر ما تكمن في الرجل مهما انضمت نفسه وانطلت شخصيته شرارة من التبل والنخوة تظل ميتة خاملة حتى تهيب لها السطوف فرصة التوقد فجأة ، وان كانت كثيرا ما تعود بعد ذلك الى الموت والخمود .

ومضى مارتين يخاطب نفسه ، واستطرد في بكيره . وكأنه يريد أن يكفر عما كاد لسانه أن يسبقه حين رد اعتزال نفسه ، فواصل يقول :

—
ترى كل من علوا عن ذلك في
ترقى طبعات المجمع ، والا فما قولك في « لوسا
— أتري
—
كلمة غريب رقيقهم ؟ وما تقول في « التاجراسيا
أرجونديجي ؟ « وقى غيرها ..؟ وغيرها ..؟

والحقيقة أن مارتين لم يكن يبالغ كثيرا .. فقد كانت آرائته المحكمة ومظهره الوسيم وتلفظه في العبارة وأدبه في معاملة النساء مما جعل منه شخصية محبوبة تدبر ردوس الفتيات ، ولا سيما اللاتي يجتزمن من عمرهن مرحلة المراهقة ، هذه المرحلة الخطيرة التى يتفتح فيها قلب الصبية الى أول عبارة غزل وإطراء يفوه بها شاب ويخفق أذاه أول تعبير عن عاطفة غرام ، كان مارتين هو فارس هذه الحلية وخير من يعترف كيف يجتذب قلوب الصبايا بعذب كلامه وأناذه نابه وطيب رائحته .. وبالسجائر المصربة التى كان ينفث دخانها في عظمة وخيلاء .

ولكن مارتين جاريس لم يكن في هذه الليلة راضيا عن نفسه بالقدر الذى كان ينبغي أن يتاح لشباب « موهوب » مثله ، فقد تخلف اليوم عن مواعده

أخيراً إن يضع حدا لهذا التفكير المزعج ، فليخاطب نفسه بصوت خفيض ، وهو يلقى بمسأله بقى من سيجارته ويهز كتفيه كأنها تريد أن تفض عنهما عبء هذا الهم الملاحق الذى ما كان له أن يعكر عليه راحة بال شاب مثله ، عنوان على حياة كاراكاسى العاشية اللاهية التى لا تحفل بـهموم الحياة :

— هو كما قلت .. وماشاني أنا بالامر ؟ ليتكفل
به المجوز .. أما أنا فما لي أن أحشر نفسي في مثل
هذه المسائل .. ليس ذلك من حقي !

وهكذا وصل مارتنين في تفكيره الى النهاية المحتومة التي ينتهي اليها كل فنزويلي خالص .. في خلطه بين مفهومي الحقوق والواجبات ، او عبارة اصح كان يرى انه غير مكلف بأي واجب ، وانما هو مكلف برعاية ما يعتقد انه « حقوق » ! ..

وما يشارف مارتين منزله حتى أوهشه أن يرى
الباب مفتوحاً في مثل هذه الساعة المتأخرة ، ولم
يشعروا من الخوف يستولي عليه ،
قف على رصيف الشارع ، وأصابع
في الداخل ، ولكن الأصوات
من الباب المضاد ، وليس
منه ، بل من بعيد ، يبعث على العكس في سي :
منه ، وخوفاً ، ثم طرأت له فكرة :

— انماها نوبة قلبية اعترت اياه المجوز فجأة ؟
وما كان مثل هذا القرضي ليدخل على قلبه
الجرع اطمئنانا ولا راحة ، ومع ذلك فقد شعر بأنه
لوصح لكان اخف ما يمكن ان يقع ، واخيرا قرر
دخول المنزل .

وفي الدهليز التقى مارتين بأخته الكبرى
جالسين في صمت ، وقد غطت كل منهما وجهها
بأيديها وعيناها إلى الأرض توجهاً نظرات ساهمة
رافقة ، وقد تعقدت جبهتهما وعبر وجهاهما
الواجمان عن جو مشحون خافت ينذر بوقوع
كارثة .

وتوقف مارتين متردداً على الباب ، وقد تملكه
رعدة مفاجئة سرت في كل بدنه . كانت تشيع في
المكان برودة كبرودة الموت ارتعشت لها أطرافه

وكانما كانت تقبض على حجرته يد جليـدبة
فاسية .

وما أن رآته الأختان حتى خرجت احدهما وقد
هبت بتوجيه الخطاب اليه ، ولكنها لم تبس بكلمة ،
وظلت شاخصة بعينها اليه وقد ارتسم فيهما
تصير حيواني رهيب .

وابتلع مارتين ريقه بصعوبة ، وتمكن أخيراً من
استجماع شجاعته ومساءلتها :

ـ ما الذي حدث هنا ؟

واجابت الأخت بصوت متقطع خفيض كأنه وقع
طبل جنائزى :

ـ .. كلاريتا .. خرجت بعد الفداء قائلة انها
ستذهب الى صديقة لها ـ بنت « أوروكتو » ـ ولم
تعد حتى الساعة .

ـ ولماذا لم يذهب أحد للبحث عنها هناك ، وقد
جاوزت الساحة الثانية عشرة ؟

وكان مارتين قد تلقى سؤاله هذا دون أن
ما يقول ، وكانما كان يريد أن يوحى الى نفسه بأن
أخته مازالت في دار أوروكتو ، مع أنه رأى في طرعه
هذه اندار المواجه لشره ، وهو يمشى كالمعتكف الانوار .

ولم تمالك الأخت نفسها . فدمعت باكية وحر
تقول :

ـ مارتين .. لقد هربت كلاريتا !

وبقي مارتين متحجراً في مكانه وقد ففر فاه دون
أن يتوى على النطق ، وكانما قد تجمد على شفثيه
ما هم أن يقوه به من كلام غير ذى جدوى . وتأكد
لديه في هذه اللحظة أن لا فائدة لما كان يسأله
أصطناعه من النكار تبت في نفسه شعور الطمأنينة .
فالامر واضح ، والحقيقة بيئة جلية . لقد تحول
الاحساس الخفى الذى كان يهيج به قبل وصوله
الى منزله الى حقيقة مؤكدة . وهم أن يلقى سؤال
سخيـف لا معنى له : « مع من هربت كلاريتا ؟ »
ولكنه سرعان ما عدل من السؤال ، فقد كان يعلم
حق المسلم مع من ... ومن يكون الا ذلك الوقت ،
أريثاليا ؟

وتوقف مارتين لحظة في الدهليز وهو لا يدري
ما يفعل ، ولكنه لم يبت أن مضى في طرعه السرى
عرفته وكأنه مسير مقود ، دون أن يعرج على ابويه ،

فقد كان يريد تجنب رؤيتهما ، إذ كان تملكه شعور
بأنه هو المسئول عن كل ما وقع .. ومضت لحظات ،
ثم سمع مارتين صوت أبيه منهشاً من حجرته
يقول :

ـ انتهينا .. اقفلوا الباب .

واستولى على مارتين شعور بالبر والاشفاق على
والده العجوز ، فامتلات عيناه بالدموع ، فقد تنبه
ذهنه للتبدل في سرعة الشهاب الى ما كانت تمنيه
كلمات والده : « اقفلوا الباب » .. اى انه لم يعد
من الممكن عمل أى شيء .. « اقفلوا الباب » فقد
أصبحت الكارثة أمراً واقعاً لا سبيل الى رده !

ومرة أخرى يتيقظ في نفس مارتين الخامدة
المتخالدة شعور بالروءة والشهامة ، فيهم بأن يفعل
شيئاً .. أى شيء . حتى ولو لم يكن الا الدخول
على ابويه والارتقاء في أحضانها ليمسح دموعه
بدموعهما وليبكي معهما الكارثة التي حلت بالجميع ،
ولكن التبدل والعجز يعودان اليه فيقصدانه من
الحركة ، رغم أحاسه بأنه هو سبب البلاء .

وحسب مارتين على حافة سريره وهو بملابسه
ومعتم لم يحلمها ، وأقبل يدخن بغير انقطاع ، وكانت
... رضى رأسه كأنها عجلة مجنونة ، وكان
... الى ... سراج في بعض الأحيان ، ثم
يشبه ... يخلد الى الصمت ، وحينئذ يرى
نفسه ... في وحل البلادة والخنوع حتى
لا يعود قادراً على العمل أو التفكير ، فإذا عادت اليه
صحوة الضمير أفاق على صوت يناديه من أصماقه :
.. الشرف ! غسل العار الذى لا يمحوه الا الدم ..
دم الخائن النذل أريثاليا الذى طالما لها معه وسكر .
وتومض في نفس مارتين حينئذ بوارق من ذكريات
مجالسه مع صديقه الفادر وقد استبد بهما السكر
.. ها هو ذا أريثاليا وهو يوجه الخطاب الى مارتين
في « فروسية » :

ـ لا يا صديقى .. اتنى لن اتزوج حتى ولو
أعدموني بالرفاص ، ان الحياة لم توهب لنا الا لكي
نتمتع بها حق المتاع ، والنساء لسن الا جزءاً من
هذه الحياة !

ويسأله مارتين في تناقله النسي :

ـ ولكن .. النساء جميعهن ؟

ـ جميعهن .. جميعهن .. أما أنا فليس هناك
ما يمنعنى من أن ألوح للواحدة منهن بكلمة الزواج ،

سحرم من استعراض أناقته وسحره على فتى
كراكس صبيحة كل يوم أحد في ميدان « بوليفار »
ومن سهر المساء في دار السينما أو من نرهتسه
المعتادة في منزله « الفردوس » ، ومن جولته في آخر
الليل في سكرة بعد قضاء به عرسه صاحبه . ومن
التمتع بقاء ، رفاقه ورواية آخر أخبار مقامراته
الغرامية عليهم . . معنى ذلك إذن هو أنه سيدفن
نفسه وهو في الحياة ، سيلقى وجوده الغاء إلى وقت
لا يعرف مداه ، ومن يدري ؟ فقد يستمر ذلك إلى
الأيام . يا لله ! أي شؤم هذا ؟

وقطع دخول أمه عليه حبل مناجاته لنفسه ،
وبدت المرأة العجوز القسنة وقد أحمرت عيشاف
من البكاء والأرق طوال ليلتها الماضية ، وأرتمت بين
ذراعي ابنها مجهشة بالبكاء والنحيب ، والألم يكاد
يفتت أضلاعها ويحيلها إلى حطام .

وكانما أجرى قلب الأم العجوز في عروق مارتين
الدابة تبرا من النخوة ، فإذا به يصيح :

— ساقبل هذا الرغد ! ساقبله !

— يا الله ! يا الله ! يا الله ! يا الله ! يا الله !
يا الله ! يا الله ! يا الله ! يا الله ! يا الله !

— يا الله ! يا الله ! يا الله ! يا الله ! يا الله !
يا الله ! يا الله ! يا الله ! يا الله ! يا الله !

— فكيف يأتي لو أقدمت على ذلك لما كان إلا
صبيحة جديدة نصيبها إلى ما ابتلينا به ، أن معنى
ذلك هو موتى . . هو قتلى أنا . نشدتك الله يا بنى
الإما عدلت عما تفكر فيه ! !

وخمدت بارقة الشهامة الخاطفة في نفس مارتين ،
ولكن كلام الأم شجعه على أن يواصل « الشهامة »
— المصطنعة هذه المرة — :

— نعم . . لأعدل عن التفكير في عقاب ذلك النذل
بما يستحق ، وليسخر هو منا ما شاء أن يسخر !
لا يا أمى . . أنك تطلبين منى المستحيل . أن كرامتى
لا تقبل هذه الإهانة . . كرامتى لا تقبل !

واقبل مارتين بكرر لفظ « الكرامة » وبملا به
فاه ، وأدركته في هذه اللحظة عبارة لصقت بذاكرته
الكسله من روايات قراوانه القليلة ، فمضى يصيح
« بعنه حطاة مريحة » ، وكأنه تلميذ يلقى قطعة
من المحرمات :

فالتى تهين مارتين فماذا لك إلا طمعا في أن أتي بما
وعدت ، والتي تأبى فما لها إلا أن تشكرنى على أبة
حال . . وإلى غيرها ! !

يا للعار ! يا للنذالة ! . كيف لم يهو مارتين
ساعتها بكفه على وجه هذا الخبيث الذى كان يعرف
ما يرمى إليه مارتين بسؤاله عن « النساء جميعهن »
ومع ذلك فهو لم يخف عنه أنه لا يبقى إلا أن ينال
مراده من كل امرأة تعرض له ؟ أن شرف أخته لم
يضع اليوم ، ولكنه ضاع من قبل . . مد ذلك
الجلس الذى أففى فيه أرنالينا لصديقه مارتين
بسرده دون أن يحرك هذا ساكنا ليدفع عن شرف
أسرته ما كان لا بد أن يتعرض له في عاجل أو آجل .
كيف سمح مارتين لهذا العايب المستهتر بأن تستمر
علاقته بأخته رغم ما كان يعرفه عنه وعن حقيقة
نواياه ؟ وكيف وصل به التهاون والعجز إلى هذا
الندرك ؟

ومن جديد تنوهج في نفس مارتين جاركيس مرة
أخرى تلك الشرارة من الحياة والغربة في ظهر
روحه مع راي غسها من الرجاء .
كما تبتثق المياه الصافية من
الأجنة . . ولكن ذلك لم يكن إلا
الرجولة لم تقو طويلا على الصمود
نفسه إلى تحاذلها المعبود ، فلم يلبث أن خلع عبه
ملابسه ، وأوى إلى فراشه .

— ٢ —

واستيقظ مارتين في ساعة متأخرة من ضحى
اليوم التالي بعد نوم متقطع جثم خلاله على
صدره كوايس مقرعة كانت ترجع في الأغلب إلى
كؤوس الخمر التى أفرط في شربها في ليلته الماضية .
فاغتسل وأفرغ على رأسه زجاجة من ماء الكولونيا ،
وبدا في حلالة ذهنه . وفجأة عادت إلى ذاكرته
أحداث الأمس ، وصدمه التفكير في حقيقة الموقف ،
وعاد يسمأل نفسه : لماذا يخلق إذا لم يستطع
الحروج إلى الشارع ؟

وفي هذه اللحظة فقسبط تكشف هول المصيبة
لمارتين . . مارتين الحقيقي المعتاد بما هو عليه من
رخاوة وضعف وتواكل . وكان انقطع ما في الأمر هو
هذا : أنه لا يستطيع الخروج إلى الشارع ! أنه

— شرفنا المنتهك !.. حيائنا المحطمة !..

نطق مارتين بهذه الكلمات وهو يلدغ الغرفة جيئة وذهابا كأنه ممثل على خشبة المسرح يحسب أن يخفى بحركته هنا وهناك ما يسعى إليه من التقاط كلمات اللص ..

وفي غمار هذه الثورة التي لا يستطيع المرء تحديد ما فيها من اخلاص وما غلب عليها من التمثيل خطرت لمارتين فكرة أخرى لم يلبث أن نطق بها لسانه دون وعي :

— اذن سأقتل نفسي .. لم يبق لي الا الانتحار ! وما سمعت الأمم ذلك حتى ارتفعت عليه باكية وهي تقول في استعطاف :

— مارتين .. بحق الله ساعدني على تحمل ما انا فيه من بلاء ، ولا تصف الى كل هذا مزيدا من الآلام والدموع ، الا يكفيك ما حل علينا من المصائب ؟ الا نرق لايناك المسكين .. المريض . أتريد أن توجهه اليه طعنة قاتلة ؟

— ولكن يا امي .. لم يبق لي شيء آخر . انظري أنت الى حياتي منذ هذه الساعة . كيف أستطيع أن ارفع عيني امام الناس هنا . احباء في هذا الحزن . الحل هو ان ترحل يا .. كاراكاس .

— والى اين ؟ اقبر نفسي في قرية من تلك القرى اموت فيها قليلا قليلا ؟ لا يا امي .. اني افضل على ذلك الموت !

— اسمع يا بني .. سترحل . ولكن الى الخارج .. الى أوروبا . لقد كنا ليلة امس نتحدث عن ذلك انا وابوك ، اذ كنا نقدر ان حياتك هنا في كاراكاس ستكون عليك ميتا لا يطاق . ولا تحمل هما فان اباك سيمحي كل ما يستطيع حتى يفعل لك معقبات

الرحلة . حتى ولو اضطربوا الى اقتطاعها من قوتنا اليومي . انني اعرفك يا بني واعرف طباعك ، واعلم انك اذا التقيت بهذا الوغد فمن يدري اي مصيبة قد تقع ؟ فلتكن على علم ، ولا تعارض القرار الذي عزمنا على اتخاذه ، فانا لا نريد لك من وراءه الا الخير . فأرجوك مرة أخرى الا تعترض ، فعسى أن يحمله الله خيرا !

واصطنع مارتين الكتابة والوجود ، وإن كانت نعمته تفيض فرحا وتصفق طربا للقرار « الخطير » الذي اتخذه والداه . السفر الى أوروبا .. حلمه الذهبى الذي طالما كان يراوده ويتمنى تحقيقه كلما جثمت على صدره حياة كاراكاس الرتيبة المملة كما تجثم القصبان على صدر السجين . يا للمصادفات ! بالأمس فقط كان مارتين في المشراب يتحدث الى بعض رفاقه عن تنمية الرجل الى أوروبا ، فمن كان يصدق انه لن تضي ساعات على ذلك حتى يفرض عليه والداه تلك الرحلة فرضا « عيسى الرغام من ارادته » ؟

و

و

— نعم يا بني : ان اباك لم يقدم على هذا القرار الا بعد ان تروى وأمن التفكير . وهو لم يهتد الى هذا الحل الا بفضل ما أوحى به اليه الصلحاء ، تبارك اسمها وتقديس ! ..

وتظاهر مارتين بالاخلاق الى تفكير عميق طويل ، وبعد لحظة اطلقها زفرة اودعها أقصى ما يستطيع من ألم وتوقوت ، وقال :

— كما تشائين يا امي .. سأذهب . وعاد الى حلافة ذقنه من جديد !..





وعندما هافت على البلاد لقيف من الفنانين الأجانب يدان في سجلاتهم في منتصف القرن التاسع عشر ، مع العلم الخراب وقد رادد زبده . اضعه ساركنت عليه عند بداية القرن التاسع عشر ، فالعمائر القديمة ذات الطابع الاسلامي بدت في لوحاتهم متهاوبة وقد تساقطت بعض اجزائها .

واستمرت مظاهر الخراب شائعة في فنون الرسامين الأجانب ، كما شاعت لوحات تمثل الحانات والأسواق الشعبية وقد أخذ مظهرها يتدهور فعلا ، وبدت على الأهلين سمات الفقر والبؤس .

ولا تكاد نصل الى اواخر القرن التاسع عشر حتى تنكب البلاد بالاحتلال البريطاني سنة ١٨٨٢ ، ومظهر الخراب يتأكد مرة أخرى في الصور التي سجلتها مدسة المصور القوتوغرافي ، حين التقطت خرائب الاسكندرية بعد خربها بقتال المستعمر الفادرة وان كان الفنان الأوربي سجل بعض معالمها ونشر صورها في مجلاته ، فان معالم الاحتلال البريطاني قسد اوضحتها رسوم عديدة نشرت في أمثال مجلة لندن المصورة الاخبارية .

لكي نتحدث عن مدى تعاضل الاعمال الإحداث والمبادئ الاشتراكية التي اقبلت عليها البلاد منذ قيام ثورتها سنة ١٩٥٢ وحدا أن تستعيد البان الموصوعات التي طرقها العرب في بسام سورة .

ولكي ندرك التفاوت العظيم والتباين بين العقليات القديمة التي كانت تحرك مشاعر الفنانين احتاج الأمر الى العودة بنا الى اواخر القرن الثامن عشر ، فنسترجع في لحظة قصيرة ما سجله المستعمر - الفرنسي في أثناء الحملة الفرنسية التي قام بها نابليون سنة ١٧٩٨ .

لقد سجلت الحملة من بين ما سجلته من آثار ومعاليم للمدن التي كانت مقامة وقت ذاك على نحو يفلب عليه الطابع العربي - من بين ما سجلته تلك الحملة مظاهر الحياة الشعبية ، ولقصد بدت في تسجيلات الفنان الفرنسي مظاهر ان ذلك على شيء فهي تدل على بداية تدهور العمران العربي ، وعلى ظهور الخرائب . أما في ناحية الحياة الشعبية فاننا نلمس في تلك الرسوم والتسجيلات يؤس الطبقات الشعبية ظاهرا بجلاء في ثيابها المزقة أو البالية

وعند بداية القرن الحالي ظلت تقاليد تصوير الخرائب ومظاهر اليأس قائمة في فنون الإجاب بتوع خاص . وسار عدد من المصيرين في ذلك الاتجاه نفسه ، ويبدو أن حركة الفنانين المصريين في أعقاب ثورة سنة ١٩١٩ بدأت تفتح وتترك أن تصوير الخرائب - وإن كان صادقا يعبر عن الحالة التي آلت إليها عواصم البلاد ، وذلك اليأس الذي نقى بين الأهالي . أمر لا يخدم رسالة الفن . وإن الحاجة ملحة الى توجيه الفن الى نوع من الأمل والتفاؤل ، حتى يبعد تلك النظرة بل الشعور بالتشاؤم واليأس الذي ملا القلوب .

ولذلك نهج أمثال ناجي ومختار نهجا جديدا في التعبير صورا به القرية وأهلها من قرويات وقرويين مستبشرين وكانهم في تمام السعادة متفائلين بالمستقبل .

لقد أغفل أمثال هذين الفنانين معالم الخرائب والتدهور الاجتماعي والاقتصادي ولكن مساوى تلك الصقوة من الفنانين لم تلبث طويلا ، إذ تهافت على الحقل الفني جماعة من الفنانين المصريين والإجاب عاودوا التعبير عن ذلك المظهر اليأس ، ولما تولى الخيبة التي انعكست فيها مفاسد الحكم في النصف الأول من القرن الحالي .

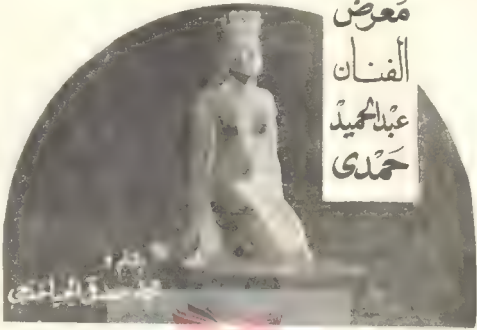
ولعل مظاهر وصور الحرب العالمية الثانية كانت تنقل بطريق أو آخر الى مجتمع الفنانين المصريين ، وكذلك مظهر الجود المزدحم منتشرون في أنحاء البلاد فيما يشبه الاحتلال يمتدون على الأهالي تارة ، وينظرون اليهم نظرة السيد الى المسود تارة أخرى - لعل لهذه المظاهر ، بجانب فساد الحكم ، كان لها أثر في إنتاج الفنانين . لقد أدرك الشعب أن حكمه يلهم في تصوره ، وأن الخراب قد انتشر حتى بدت العواصم كما لو كانت قرى نائية بل اطلالا - أن القاهرة نفسها كانت مداخلها تضيئ ذلك الاحساس على كل مقلد اليها وعلى حين كانت تقام القصور والحدائق ويتهدم العمران في سائر أنحاء البلاد ، أدرك الشعب أن حكمه يستعدون للتخلي عنه وتركه بفقره يجابه كوارث المستعمر والخراب والأفلاس التي قد تنتهي بانهايار تام للمجتمع المصري .

ولا غرابة أن تنعكس تلك الصور المظلمة في لوحات وأعمال الفنانين في تلك الفترة التي سقت قيام ثورتنا إذ نرى في لوحات تلك الفترة هذه اللوحات الكثيرة التي تدل على تلهف الفنان الى رسم

وتسجيل مفاسد الحياة وخرائب المجتمع كما لو كانت أمانيه قد أوقفت عليها . ومن الفنانين من انتابته نوبات انطواء . وذهب يصور ما يشبه الأحلام المفرغة المليئة بالخوف ، ومنهم من أنزوى في صومته وكان عزله ستجنيه الاحساس بمأساة المجتمع . وهنا نذكر الصلة الوثيقة التي قامت بين تلك التعبيرات والحالة المتدهورة التي وصلت اليها البلاد في ذلك الوقت ، ولكن ما نأخذ على تلك التعبيرات هو سلبيتها وقلة نضالها ، أو بمعنى أصح تقلبها الأوضاع القائمة برضاء

أما بعد قيام ثورتنا فقد بدأت المدن ترسم في ثوب جديد ، إذ أزيلت عنها الخرائب ، وحلت محل الأطلال عمران لا حصر لها ، فهذه المساكن الشعبية تصور نهجا جديدا من الجمال ، إنها تعكس فكرة الرخاء الاشتراكي ، وتتضمن في الوقت نفسه ذلك المنظر الحزين لتلك العمار وسط الحمول ، ذلك العمار التي انتشرت في أنحاء الوادي . فدخلت القيسري وغيرت ملامحها فجعلت سماءها ذلك المنظر المنظم الذي يسود القرية أو البلدة أو العاصمة ، قبل ما نلاحظ بريق من الإبداع ، وسيعان التحيل التي تعمده . بدأت تستغل القرى في ظل العمران الشعبية - من حجم التحيل وأشجار النخل بجوارها - بل نرى في أحمال لم يمهده الفنان المخزوم - في تحيل في مخيلته اطلال الماضي ، فهو اليوم يتعذر عليه الاعتداء الى تلك الأمكنة الخربة التي عشقها ، على غير حق ، لأن المظهر الاشتراكي قد عم الريف والعواصم والأحياء الشعبية ونقل الى المدنية الحديثة نواحي العمران . وعلى الفنان الذي آمن بالفلسفة الاشتراكية وشرب بمبادئها أن يعكس ذلك المظهر البهيج وتلك النواحي الجمالية الجديدة ، أن الجمال الجديد لا يتمثل في رسم الأجساد العارية وإنما يتمثل في ذلك المظهر العمراني الذي أخفى معالم أجيال طويلة ظلت فيها الخرائب مقرونة بمسار الحكم وبظلم الاستعمار والاستبداد فلم تخطط البلاد منذ الوف السنين ولم تلبس هذا الثوب الجديد إلا في عشر السنين الأخيرة ، فوجب على الفنان الناشئ أن يعكس هذه الأماني الجديدة التي تحققت في العمران وجعلت الفن في ميسر الحاجة الى مقومات جديدة تسجيل وتعكس فكرة الانشاء والسعادة التي يشعر بها المرء في البناء ، بل سعادة المجتمع في الاعتداء الى فلسفة بناءة .

معرض الفنان عبد الحميد حمدي



ARCHIVE

خالد يصيد عن نبع إنسانية مرهقة الحس
بحوائط الحياة كلها تنسجعت أساليبها
ومعوماتها .

وفي هذا المعنى يقول الشاعر « جوته » . « قد
يكون للعمل الفني تأثير اصلاحي ، ولكن من العبث
أن نطالب الفنان بأغراض اصلاحية حتى لا يشوه
عمله ويهدمه » . وقد تبدو كلمة « عمله »
في قول « جيسوته » ذات وقع غريب على آذان
الفنانين المتمسكين بوظائف المصلحين ، إلا أننا نجد
يعود في أواخر سني حياته ليوضح نفس المعنى بقوله
« لم أعهد في نفسي أني عادت النظم أو المدارس
الفنية ، وأتأيد بدولي دائما أن الادعاء بالاصلاح يعد
غرورا ومجازفة من الفنان ، ربما صح رأي هذا لأنني
عودت نفسي على التواضع وتوخيت الوقار في عملي »
وبالتالي فإن الفنان الذي يتعدى حدود نفسه
بالانغماس في المجتمع الاخلاقي ومجالات النقد
السياسي إنما يرتكب بفعله هذا أثما مهينا يتعارض
مع التواضع الذي هو العلامة المميزة للفنان الاصيل

يزعم البعض أن وظيفة المار في المجتمع
بتحتم أن تكون ذات علاقة سياسية ، طالما أن كلمة
« مجتمع » تستعمل في وقتنا الحاضر سلتارا
يجب من ورائه مفهوما سياسيا معينا . وعادة
ما يؤدي هذا الزعم الى تأكيد في دور الفنان كرجل
مصلح ، وبالتالي يصبح من الضروري أن يضع
نفسه في خدمة « المجتمع » .

ويبدو أن مثل هذا الادعاء لا يخلو من خداع في
تفسير وظيفة الفنان عندما يقوم نفسه في مجالات
الدعاية باسم الاصلاح .

ولاشك أن الفنان عندما يصبح أداة دعابة يفقد
كثيرا من حريته ، مهما حاول مناقشة حرية الفكر
الحديث أو الادعاء بأهمية وجوده في اطار المجتمع
العالى وسروره سرده بالتأثرات السلبية .

ولاشك أيضا في أن تمسكه برأيه الى حشد
التعصب له يعده عن مصادر الالهام . بل يجعله
غير قادر على ادراك معاني ومظاهر الجمال النفسي
الخالص الذي هو المسحة النهائية لكل عمل فني

المستعمر ، الذي ارتعوا في احضانه غير مكتسبين
بتطوير فنونهم القومية بقدر اهتمامهم بالتقليد
السطحي ، الذي نراه على سطوح لوحاتهم وفي
تماثيلهم ، كأنها جدوع اشجار خاوية غرست بدون
جذور في غير تربتها .

القومية والعالية

ومن هذا نجد الفرق بين الوعي القائم على الاقتناع
النابع من التراث الحضاري والنضال العنصري
والوجدان والفكر القومي ، وبين الانسياق والتقليد
السطحي الذي يهدد الطائفة الخلاقة المبعدة بروح
متعددة محطمة باسم العالية .

ومن المؤكد ان فن المثال عبد الحميد حمدي الذي
قدم ٧٠ تمثالا في آخر معرض اقيم بمتحف الفن
الحديث فيما بين ١٢ و ٢٩ سبتمبر، والذي تجرّص
وزارة الثقافة على اعادته تنظيمه لتتيح الفرصة
امام اكبر عدد من الناس لرؤيته . من المؤكد ان

لازمة = ١٩٤٧ = للندن حمدي



باسم العالية

وينادي البعض بان فنون النصف الثاني من
القرن العشرين لا بد ان تكون ذات طابع عالمي ،
ويتنادى اصحاب هذا الرأي في الحديث عن
العالية في الفنون ، بحجة ان العلم يوسّع
الحديثة قد اخترق الحواجز وحطم المسافات
والابعاد على الارض وفي الهواء ، ويشترعون بهذا في
محاولاتهم تقليد فنون غريبة عنا ، فيها الكثير من
مبادئ المناسخ العاصم . بعد ان استهوهم
غرايبها وظنوا انهم يتقليدهم لها ونقلها نقلا حرفيا
انما يفرون بدورهم آفاقا جديدة من المعرفة باسم
العالية .

والحقيقة التي غفلت عن لقيف من فنانيننا
الذين يجادلون اشد الجدل في سبيل تهذيب
العالية في الفن ان هذه الفنون الفسرية التي
ينهجون نهجها انما هي وليدة ظروف لم تشهد لها
وانها تمار بيئة تختلط كل الاختلاف عن بيئة
وانها انعكاس لآس وحروب دامية مروعة ، ودليل
ذلك انهم في اوروبا يؤرخون فنون العصر الحديث
بطريقتهم الخاصة فيقولون مثلا فنون « ما قبل » او
« ما بعد » الحرب العالمية الأولى او الثانية ، او
فنون الغشاء والذرة ، او غير ذلك من « المسيمات »
ليفسروا لنا مدى تطور حياتهم وحيث ما همون
به من خوف وهلع ، ومدى ما قدروا من
وحرب وقبح ودمامة في سائرهم .
مدعمة شريرة ، تنبث منها اصدااء طلائع الرصاص
ودخول انفجارات القنابل . وهذه الفنون « العالية »
التي فرضها على العالم جماعة من الفنانين المعاصرين
في اوروبا ومن وقوا غريبة في ايدي سماسرة الفن
من الصهاينة ليسيطرو بها على عقول الناس ويحاولوا
انطراهم الى كل غريب شاذ ، بحجة التطور الذي
بناهض التقاليد الرجعية ، انما هو تطور سفل
وتفجير عاق ، يجامى الذوق السليم ويعبّادى
الجمال ، لتحطيم الطاقات الروحية التي تستمدّها
الشعوب من مثلها العليسا النابضة من تراثها
الحضاري . ومع ذلك نجد ان لقيفا من فنانينا
« تشعبطون » بالعالية ، وينسبون تراثهم القومي
ويغمصون ميونهم لكي لا يروا الزهور المتفتحة على
سماح وادي النيل ، مفضلين السير في طريق
الشوك وحدهم ، رافعين راية « العالية » لجرد
الشهرة ولعت الانظار اليهم ، وهم اذ يفعلون ذلك
انما يمهّدون طريق مغامرته تحت تأثير الفكر

وحياة الناس الذين يعيشون معه بصلة ، أو أن يسخر منه لغير إرادته أو لغير ما يصلح له . . وهو وحده القادر على صقله وإخراجه في التوب الذي يتضمن جوهر المعاني التي يشعر بها في أعماق نفسه الإنسانية المتفاعلة مع بيئته .

وقد يعيش فنان بين تقيضين أو أكثر ، طالما أنه يجد في أحدهما أو في كليهما ما يهينه على إبراز معنى يستطيع أن يشكله في قالب جمالي جديد . والجديد في الفن هو دائما بيت القصيد ، وهابف الفنان الخلاق . ولكن الفنان عندما يلتزم - كل الالتزام - بالأوضاع الاجتماعية التي اصطلح على تسميتها بالأوضاع السياسية ، يصبح فنه في هذه الحالة فن دعائية ، ويكون معرضا لهزات عنيفة .

وفي معرض الفنان حمدي لانتري أثرا لفن دعائية ، ففي النصب التذكاري لمعركة بور سعيد - الذي - الذي شكله في ثلث الحجم الذي يريده أن يكون عليه - أهتم بتجميع عناصر المقاومة الشعبية - الفدائي والجندى والعامل والمرأة والصبي الصغير - حول كشال رمزي لصبر المجنحة القاضية تزار في وجه القواصة المتدين ، ومن فوق رأسها تطل فوهة مدفع مصوب نحو الهدف . وفي تمثال « النيل » ١٩٥٩ انتري يتلا حيا من واقع حياتنا المعربة في جمهورية مصر / وكم يكون جميلا حقاً أن يرى الفنان هذا العالم المتعالي وغيرهما في العساق والميادين العامة .

والمعروف أن لكل فن قوانينه وسنته ، سواء في الفنون التشكيلية أم في الأدب أم في الشعر والدراما والتسليم بوجود قوانين موروثة للعمل الفني ليس معناه الاستغناء بها عن تجربة الفنان الشخصية لإيجاد الحلول الصحيحة لمشاكل العصر الذي يعيش فيه . والتجربة الشخصية لاتقطع برفض الحلول التي توصل إليها فنان آخر ، بل هي دائما في حاجة إلى مزيد من المعرفة للاستئناس غير المتعصب ، حتى يتم التفوض الحسى والوضوح الفكرى لمضمون الموضوع الذي يحسمه الفنان في شكل مرئي جميل .

وفي هذا الإطار استطاع الفنان عبد الحميد حمدي أن يجمع بين ما أفاده من دراسة الفسوفون الفرعونية والأوربية وبين تجاربه الخاصة وبين ما أفاده أول الأمر على أيدي أساتذته في كلية الفنون

فن هذا الفنان ليس له قاعدية العقاقير الشافية ، ولا تقتصر وظيفته على تأكيد الدعوة إلى مبادئ أو أنظمة ذات مغزى سياسي معين ، بل هي قبل كل شيء دليل على أنه فنان من ذوي الرفاهة الفنية كغيره من الفنانين المبدعين القادرين على أن يظهروا في أعمالهم الجمال ومهارة الأداء ، وكل ما يثير إعجابنا ويبعث في نفوسنا الراحة والطمأنينة والشعور بالسعادة . ولا اظن أن في هذا القول ما يحبط من قدر أى فنان يسمى إلى السمو برسالة الجمال ويسير في طريق المعقول ، أو ما يبعده عن الاشتراك بفنه في توجيه الفكر الجماهيري ، أو ما يشير إلى تخلفه عن مركزه القيادي بالنسبة للشعب الذي يعيش معه في ظروف اجتماعية واقتصادية واحدة ذلك لأن الفن الصادق إنما يصدر دائما عن طبيعة نفس الفنان ، ولا يمكن للفنان الصادق أن يؤمن بغير واقعه المعقول والمفهوم الذي يحيا فيه ، وإنما الخطر كل الخطر أن يقتنع الفنان فنا لا يمت إلى واقع حياته

على الترتبة - ١٩٥٩ للفنان حمدي



وفي تماثيل « الفلاح المصري » و « ايزيس » و « الأمومة » ، كما في رأس « صبي مصري » ورأس « فتاة من الجنوب » وروس الحيوانات التي يقدمها الفنان عبد الحميد حمدي ، نرى أجمل الأمثلة على رسوخ الكتلة القوية التماسكية ، والإحساس بهنسة البناء ، وحسن توزيع المسطحات الثابتة والفراغات في وحدة متكاملة وإيقاع متزن ، بدون اسراف في التفاصيل المضيق للقيم الجماعية في فنه . ومرد هذا الإبداع يرجع إلى ماأفاده الفنان في الفترة التي قضاها بمرسم الأقصر بعد تخرجه في كلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٢ مباشرة ، وفي أثناءها استطاع أن يرى عن كثب التماثيل المصرية القديمة ، وأن يدرسها دراسة واعية تشاهد أثرها في الكثير من أعماله ، وقدلنا على أنه شغف بها في كل مراحل دراسته في مصر وفي الخارج .

ومن ثمار هذه الدراسة أنه فاز بأحدى ميداليات صالون الفنانين الفرنسيين في باريس في سنة ١٩٥٠ على مجموعة من التماثيل من بينها « رأس أسد » - وهي أشبه برأس الأسد المصنوعة من الجرانيت الموجودة بدار الآثار - و « ينبوع » وهو تماثيل إغريقية عارية تنكح على إحدى ركبتيهما ، تحمل بيدها ناعمة على كتفها الأيمن .

وتسلا « ينبوع » و « ايزيس » من التماثيل التي تصلح كل الصلاحيات لفانورتين من أجمل نافورات المياه ، وماأوجنا إلى مثل هذه النافورات في الحدائق العامة .

ونظرة إلى المروضات في جملتها تجعلنا نشعر بجسامة الجهد الذي بذله الفنان عبد الحميد حمدي خلال إحدى وعشرين سنة . ويصير هذا المعرض الشامل فريدا من نوعه في مصر ، وهو مالم تتح لنا رؤية مثيل له منذ زمن طويل .

إن الفنان - أي فنان - عندما تمنح له الفرصة كاملة ليبرع عما يجيش بنفسه من آراء وأفكار ومثل وانطباعات إنما تكون قد مهدنا له الطريق لحصل مشكلاته الفنية وإظهار نور عبقريته . ولا شك أيضا في أن الشعمة الواحدة لا تكفي لتشئت الظلمة التي تكتنف مجتمعنا بقدر ما تضيقه الشموع الكثيرة لتظهر معالم المكان . ولا شك أن واقعا الاشتراكي في حاجة إلى المزيد من هذا الشموع التي يجب أن نعتز بها ونلعبها تقيها .

الجميلة وهم كلوزيل ، وباردوتشه ، واحمد عثمان ، وشقيقته عيد القادر رزق الذي كان له الفضل الأول في تمسك حمدي لفن النحت .

ولقد وجد المثال حمدي فيما قسراه من كتب التاريخ وسيرة أبطال العرب ماأعانه على فهم مواقف البطولة والنبوغ في ميادين السياسة والاقتصاد والحرب والعلم والشعر ، فمكف على تمجيد هذه البطولات في تماثيل صلاح الدين الايوبي ، وابن سينا ، وعبد الله القديم ، وطلعت حرب واحمد شوقي . وإلى جانب هذا التسجيل التاريخي نراه يهتم بتشكيل انطباعاته بمعاني شخصيات معلومة لديه من أمثاله ممن تجاوزت معهم أحاسيسه ومفاهيمه ، فصنع لها تمثيل تبدو ملاحظها مطبوعة بطبيعة خصالها وسجاياها ، كما في تمثال الدكتور أحمد بدوي وزان مجدي وحرم حلمي الباشا والطالب الياباني وسيدة مصرية . . وفي مثل هذه التماثيل تظهر براعة الفنان حمدي لا في التشكيل القائم على صدق الرؤية فحسب بل في القدرة على سبر أغوار النفس وإفراك أسرارها .

خصائص فن النحت

وفن النحت هو الفن السكبي . أي مسد على تجسيم الأبعاد الثلاثة في أشكال ملموسة . واه وسيملتان : الأولى ، هي النحت التليانتر في الصخر بإزالة الأجزاء والشظايا التي تحجب « اللب » من ورائها ، والمثال وحده ، هو الذي يقدر على استخراج الشكل الذي يريده من أعماق الكتلة الحجرية الصماء بطريقة التمرية واستنادا إلى الرؤية العقلية التي يتركها بنفسه (وهذه التمرية هي من خصائص فن قداماء المصريين وقداماء الإغريق ، وبرز فيها في عصر النهضة المثال ميكيلانجيلو) . والثانية ، هي مايتيم الخلق الفني فيها من القدم ، وهي عملية بنائية من مواد قابلة للتشكيل بالإضافة والحذف - كالطين والصلصال - ويسهل إعادة تشكيلها من الجبس بطريقة الصب في قوالب .

وبالتمرية والبناء تتكامل عملية نحت التمثال ، ومن الخصائص المميزة للقيم الجمالية في فن النحت الكتلة الراسخة ، والمسطحات قوية البناء ، وبروز الملامح وقسمات الوجه وأعضاء الجسم ، وأجملها التي تقوم على تبسيط المسطحات واتزان التكوين .

القطرقات

أحياء عظمتها

تتقدم: فتواد دوار

فرقة المسرح الراسخ الدم ، ولكن ان لتنتج بها عام ١٩٦٣
أولها جريدة اوليوسوسها ، فالل ما يمكن ان يقال عن ذلك انه
الخيار في نظره الاول انما .. وان لم يؤثر ذلك لصن الحد
في السطح الكلي التي أعزته الفرقة .

لنور المسرحية حول معام شاب تاجع يعني « شاهين » تزوج
أمره فامته ملكت عليه وعقله حتى أتى كل لونه في شرة
زجاجات عطر البسج الذي تحبه . وعين تدهورت أحواله هجزة
تزوجت ثريا من أرياء الريف فهد لها كل ما تطعم فيه من
ترف وعطور . واندن المعاني الغير وأعمل عمله وأناقته حتى
أصبح خطاما بشريا يسرق في الاستهتار والسفوية من نفسه
ومن كل شيء .. ويعاقل صديقه الدكتور صبيح ان يعيده إلى
حجابه السامع . فيحصل له عن نفسه عامه كسرافع لها .
ويقبل المعاني بعد الحاح . ويأبل على القضية يدورها بحث ..
ويدخل الطوفان فلهونه النكار الذي بوسله إلى الاسكندرية
في موعد الرافعة . ويصل متأخرا ويؤثر ذلك في نفسه فيعوده
استهتاره السابق . ويتراجع أمام الحكمه مرافعا لمتنصر الأهم
التي سحب توكيله منه .. هنا يأتي « شاهين » من استهتاره بكل
الدم . ويدور انه اذا كان من حقه ان يستقر بحياته فليس من
حقه ان يسهم بدماء الآخرين حتى لكاد يؤدي بدماء منهم يرى
عن يديه هذه الماة حالة سوا . فسدور صخته حتى يشرف
على الموت . ويطلع صاحب المعنى الماوار بأرسال برقه إلى صديق
الطبيب يعمده فيها بولف شاعر . وبلغ الطب الباء بدوره إلى
وبرأ هام زوجة شاعر السامع . فحضر صمحه زوجها الجديد
عيسوي بك .. وتسلمه إلى البحر القادر الذي يعيش فيه شاهين
وتفاجأ بأنه في لم يمت بسمه . ويدور بينهما مشهد مشحون
بالأسى والاشجان .. وحين مضى عيسوي بك لمصطحب زوجته

عادان شخصيان اوشكا ان يعولوا بين وبين كتابة هذه القائل:
اولها أي من إنشاء الاسكندرية انجس لاهج وإلهاها . وليكن
مايعبر عنهم . والثاني التي التي لي ان أسلم نصيبي في إحدى
المسرحيتين التي انتجت بهما الفرقة اوليوسوسها . ولكن
ما رايته على مسرح سيد دويش بالاسكندرية مساء ١٧ - ١٨
أكتوبر كان أكبر من كل ماقل شخصي . بحيث يمتدح على عن التثابة
عنه مصيرا كسرا في حق حركة المسرح التي اجازوا مايعها
وندم كل جهد حال ليليل يدل من أجل تطورها وارتفاعها .

لقد اخارت المؤسسة المصرية العامة لتأون المسرح والتوسيعي
مسرحيين بدا بهما فرقة الاسكندرية نشاطها . الاول معلبه
لوفى الحكم . والاخرى عائلة للكتاب الروسي مكسيم جوركي .
وقد قام هذا الاختيار على أساس منطقي سليم . فمن الطبيعي ان
تبدأ الفرقة الوليدة عملها بنص عربي . ومن عوائل التوفيق
ان يكون هذا النص لأكثر كاتب مسرحي في بلادنا . ومما يدعو
للتأويل يستقبل الفرقة ان تذكر ان الفرقة الوليدة السحت
موسمها الاول عام ١٩٦٥ بأحدى مسرحياته . فلما أبلغنا إلى ذلك
مأذره توفيق الحكيم في كلمته ببرنامج المسرحية من ان
الاسكندرية في مسقط رأسه ووطن ميلاده . أصبح اختيار إحدى
مسرحيات الحكيم لتسجل بها الفرقة الجديدة مولدنا أمرا منطقيا
وجميلا .. ولكن أي مسرحيات الحكيم ؟ هذا هو موضوع
التساؤل ..

لقد وقع الاختيار على مسرحية « حياة تطخت » التي كتبها
الحكيم منذ ثلاث ولايتين سنة .. وهما حاولتا ان يبت فيها
عن عزاء ودائع في ندر فيفتها الفنة لاسا في سسطح ان
صمعا بن دوائج مسرح الحكم لا من باده سادها التي ولا من
باده صمومها الفكرى .. اقصي ماسطح ان بعلة سادها اها
ربما كانت وقت كتابتها « سنة ١٩٢٠ » تجربة رائدة في تطوير
مسرحنا الواقعي .. ومن الممكن لهذا السبب أن تكونها ذابوبواحدى

يسبقهما شاهين لحظة ريثما يرد للزوج مسلماً كأن قد استأجره منه في مناسبة سابقة ، ويدخل لإحضاره ، وإلا فبغير رخصة نعلم على أروها أن شاهين قد اختر وأمر أن يصح بيده بهاء لحافته المسقوفة المسماة .

المرحبة

عاج توفيق الحكيم هذا الموضوع في الأظفار التقليدية للملحاة العاجية أو التراجيكونيدن ، في المسرحية من الكوميديا الواقعية كثير من عناصر الفكاهة غير اللطيفة وفيها من المبالغات الصياغ الانزياحي التي يعيشه «شاهين» طوال المسرحية والصير المظلم الذي نسى إليه كبل عيوب الستار الأخير . ولديها كذلك عناصر كثيرة من كوميديا الشخصيات أو النماذج البشرية التي تلوح فيها «موليير» ، فلهذا ولق المؤلف في رسم شخصيات المرحي ، وطبيب القسرية ، وبانطرس مصلحتها ، ورجل الدين فيها ، والإنطاشي . واستطاع أن يقدم من خلالها صورة معددة مدونة لحياة العرب حين سهر الطبيب بمصحه الرعي ويثقل السرد ، ويقوم المرحي بطور الوسيط مع دس الانداس . حيث يفرق رجل الدين الإيوان بالربا ، ويضع نافر اللحظة كل إمكاناته في خدمة الإنطاشي سيد الناحية ، الذي يستغل بطوره الجميع ليصلح لثروته في حسابهم وحساب الفلاح البائس الكادح ضحية هؤلاء جميعا .

وكان من عوامل نجاح هذا الجانب من المسرحية أن المؤلف عالجه في أحسن من الكفاءة والسخرية بالإضافة إلى ما يعرفه من حيرة توفيق الحكيم بريلنا المصري نتيجة لإتصافه اللياسي به في طفولته ثم في صدر شبابه حين عمل وكيلاً للكتاب العام ، وله انعكاس هذه الخبرة بالريف في كثير من مؤلفات توفيق الحكيم ومسرحياته ، نذكر منها هنا بصفة خاصة مسرحية «الزباد» التي أثار أحداثها في عيادة طبيب صحتة تكاد تكون هي نفسها العيادة التي شهدناها في الفصل الأول من مسرحية التناقضات وحسب لا تكون من قبل المصادف أن يجد المرحي سبباً في عداوته وهو من قبل الذي أحاربه الأول لعمري في مسرحية «الزباد» يقول ابن توفيق الحكيم قد أجاد دور الشخصيات بطل عام ، فلما بدأ شيء من التناقض بين فساد الكدح في عمله وبين أخلاصه لصديقه ، كاشف نفاقه الجادة لانتشاله من الوعدة التي تروي فيها «فهي يمكن اعتقاد ذلك وغيلة لما للفظه أحيانا من الاتصال سلوك يفي الناس في مجال معلوم عن سلوكهم في علاقاتهم الشخصية الجميمة ، وخاصة في مثل هذا المجتمع المفسر الذي صورته المسرحية .

ولسوف لاحظ معه ذلك في سر رام أن رسم الشخصيتين التناقضيتين في المسرحية أصعب بكثير من رسم شخصيات الرجال . وأنه لا يخلو من تصب سافر ضد المرأة سبق الإنسان في بعض كتابات الحكيم المبكرة وبخاصة في مسرحية «الزباد الجديدة» ففي مسرحيتها هذه نجد زوجة الطبيب تدفع زوجها وتسرق أمواله وتطغيا عنه «زينا» هائم لأنها تعتقد أن الرأي السائد بين نساء الطبقة الدنيا والمتوسطة القائل بأن الرجال لا أمان لهم «و» «زينا» تفسسها امرأة تافهة لا هم لها إلا توفير أسباب الترف لنفسها واستئصال فتنتها في إغواء الرجل حتى ينزل لها كل رغباتها ونزواتها .

إنها امرأة متحصرة المواقف ، لا تعرف الشفقة طريقها إلى قلبها . ولا يأس من تقديم مثل هذا النموذج على المسرح فهو موجود في الحياة فعلا ، ولكن على أن يعنى الكاتب من ابتياده التفسيرية ويكتشف لنا من المواقف التي تدخلت في تصديق ملاحظه ، وهو مالم يتحقق في رسم شخصية «زينا» فبدت شاذة غير وانسجة العالم .

أما «شاهين» موضوع المسرحية الرئيسي فهو نسل خشيبة المسرح طوال الوقت ولا يقف عن الانظار إلا لحظات قصار . وقد ولق المؤلف إلى حد بعيد في تصوير خشيابة وانحازة . بل لعله أسرف كثيرا في ذلك ، أنه جعل مأساة في صدره

كالجمره التي تراكم فوقها الرماد ولكنها عازلت مشتعلة مع ذلك ، وهو يواجه الجيئة بوجهه شاحك سافر من كل شيء حتى من نفسه ، ولكن فكاهاته وسخرياته ينبغي أن تنص بهو شديد شأن كل منهم مستسلم محسرة لا يريد أن يترك أصيحا لتفسيره ، فلما تبه قرب نهاية المسرحية إلى أن استهزاه قد يعرض حياة غيره للشعر أزيل الرماد التراكم على الجمره المتصه في صدره واكتشف الستار من مأساةه الداخلية المريرة . وقد ظهرت براعة المؤلف في رسم هذه الشخصية التي استعصى مأساتها من خلال المسكبات ونظف دموعها وردا البسات ، ولكنه ترك مع ذلك قدرا كبيرا من الحرية للمخرج والممثل ، فمن الممكن أن يصفا منها شخصية مأساوية تنير العزن والاشفاق من خلال السخرات الفكاهة ، أو يصل بها إلى التقيي الآخر ليصفا منها شخصية فكاهية عازلة لا يتكلم جانبها المأساوي إلا في الفصل الآخر من المسرحية ، واختي أن يكون له حدث شيء من هذا في تلبية المسرحية وإن لم يصل إلى حد الأسلاف والتفويض .

ولست ممن يترغسون على تصوير مثل هذه الشخصيات السلبية القبيحة ، ولكني أحب دائما أن أراها وهي تلاوم مصيرها وتداول استرداد الأرض التي لفنتها ، ولا يتم بعد ذلك أن تقبل وتهزم أو تنجح وتنتصر ، فمقاومة المصير في حد ذاتها أسلي هام من أسس الصراع الدرامي الذي يهب المسرحية حيوتها وديناميتها ، فلما دعا فيه من الغلا، فليمة الإنسان وتوجهه للواء الفاضلة رغم كل الظروف ، ولم تتحقق هذه المقاومة في المسرحية إلا بالسدس فنتيل جدا ، ففقد ظهر شاهين عسل السرح في الفصل الأول وهو ضائع متسحق يعرض نفسه للزهد والسخرية وسكاد بعد في تمثيل نفسه وتبريفها للمائة نوا من مأساة لمريرة الشاهد أقرب للمأسوية منه لرب التهيلى الذي حيث كنه الدكود صبيبي في المسرحية في تعذيبه لحالة صديقه شاهين .

ه على : بهاد باسمن سوية صاحبه ايبي
في مسرحية «العمل ذات» ويرى إلى جوارحه
المرحى : محمد موري (ومعلم الهوة (حميس عبيد)



وطوال المسححة لا يتلصق شاعرين إلا بعد قليل جدا من التيارات الجادة التي معها حقا حين يقال عن ابنه وحين يقبل المرافعة في قضية التعاقيل ، ولكنه سرعان ما يعود الى استناده واستقلاله لا يلبث إلا لأن ظروفه تدخلت وأخرته عن الظاهر ١٠٠ وليس هذا الطبيب الجسيم الذي يمكن أن يعمده في حالة الصياح والفرية إلا أن يكون مستمعا يهسا في قرارة نفسه يجد فيها نوعا من الراحة أو اللذة الشاذة كما انشأ .

ويبدو أن توليق الحكم قد أحس وهو يتهاى تشر المسححة عام ١٩٥٦ - في كتابه « المسرح النوع » - في شخصية شاعرين من اسراف شديد في السلبية والاستسلام دون أي محاولة تذكر للمعاسك والمقاومة ، فحاول أن يعالج هذا العيب بقدمه إضافيا للمسححة ، للتوضيح - على حد تعبيره - في هذه المقدمة نرى الدكتور صبيح يمد مرور عشرين سنة على أحداث المسححة وقد أصبح طبيبا نفسيا - انه يستقبل الآن نفسيا يمان في نفس الحالة التي عانى منها صديقه شاعرين ، فقد أحس هو الآخر ولذاتي في حبه ثم هجرته حبيبه إلى آخر ، فاستسلم للمزمنة يمسد أن ابن يتحول غربة عليه ، ويهدله الطبيب عن مركب التنسي السدي بصلاني منه ، وكيف أنه نفس الشعور الذي تعبه نفس الامم القبلية نحو الامم الغالبة ، وغرب له مثلا موعود من من يسر من سداد وينور من من الورية في الحب ، وكيف كالج الأول وبالفعل حتى انصر ، اما الثاني فقد استسلم ونام في الصحاري والقفار حتى فاه عله . وبطوره من ان يتخذ هذا المؤلف التسليم للفرية ، ثم يتخذ الى حكاية مأساة صديقه شاعرين التي كانت سببا في انتقائه بالثبب انثني .

وكل ما تعلقه هذه المقدمة أنها تعجب بعض التي من انتقائه التشديد المأخذ في المسححة .

والمرحمة المسححة التي نوع في المسححة ،

والمرحمة المسححة - من ان يسر من سداد وينور من من الورية في الحب ، وكيف كالج الأول وبالفعل حتى انصر ، اما الثاني فقد استسلم ونام في الصحاري والقفار حتى فاه عله . وبطوره من ان يتخذ هذا المؤلف التسليم للفرية ، ثم يتخذ الى حكاية مأساة صديقه شاعرين التي كانت سببا في انتقائه بالثبب انثني .

والمرحمة ان أدوات المضمون بعض التي . فهي تساء الى الشكل بصورة واضحة ان تظل جزءا ناشرا دجلا على المسححة لا يلتصق بمتناها ، ومن المعروف بصد ذلك ان العلاج النفسي لا يقوم على التصحيح وكناية الحكايات ، بل يتم عمل التحليل النفسي ، فليدا الطبيب بالاستماع الى أدق تفاصيل حياة المريض منة فلو أنه فيما يعرف بطريقة الاستيطان الذاتي ، وواضح ان طريقة العلاج الذي عرغ علينا في المقدمة اسعد ما تكون عن هذا الاسلوب العلمي المعروف .

ويبدو أن ما ورد في هذه المقدمة على لسان الطبيب من إشارة الى الامم القبلية وموقفها من الامم الغالبة هو الذي دفع المفسرين محمد عبد المصنيز الى أن يحلل المسححة لمفهومها لا تحتمله حين قال في البرنامج الطوب :

« .. والتعود الى البرنامج ليبرحي لنا معناه .. »
مع مجموع الشعب المصري في حين انشره الرئيس الى نفسه الشخصية .
« .. لحوارات ، ومعارات ، ومعارات الانقراض كعب عجزات الشعب المسرح السياسية - ومعارات الانقراض كعب عجزات الشعب الكواك تسود مسرح الجنسج . » وسعد الإنشائي سعدا الخيال الفلاحي لهم للخصم من ظلمهم بدمهم .
ويسير على أولئك وعزلا الاستعمار ينشث سمومه وينشر حوله اللؤي وخربا التوس .

نعم ، ان في المسححة شيئا من كل مآذى المخرج ولكن في الخلفية البعيدة لأحداث المسححة الرئيسية ، والنموذج الذي اختاره المؤلف ليس بحال مجموع الشعب المصري ، ولكنه نموذج فردي يمثل حالة مرضية خاصة . ومن الممكن ان نزع منها لمكي عن نحو من الاندماج بين بعيد وشكل عام جدا حالة الصراع العام الذي كنا نفاي منه في ذلك الحين عقب فشل ثورة عام ١٩١٩ ، وما اعطيه من تدور في الخلل والقيم عمل أيدي الاستعمار والاذية من قبله الإطاريين والراسميين ومن الكف حوصلهم من الانتهازيين وغربي الدم ، ولكن المسححة لا يمكن مع ذلك أن تكون مسرحية سياسية تعرض مأساة الشعب الطبقية في تلك المرحلة .

ومن حسن الحظ أن هذا المفهوم الذي قام به المخرج لم يعكس على تحليله للمسححة الهمس إلا أنه اعتبرنا ميل الميكور الى المثاقفة في التسييف على أسلوب المدارس الحديثة لقصده به الإبداع بهذا المفهوم الرمزي الذي قلل به المخرج .

فالذا سلطنا ان المسححة تقليدية في بنائها والقصيدة في مضمونها والقصود علاجيا ، ولها أن لتحمل أي تفسير أبعد من الماني القرية التي ينقل به حوارها أدركنا لانا هذا الميكور الذي صمته الخدانة « مكتبة محمد علي » غربا يعني الثورة بالنسبة الى جو المسححة . ففي الفصل الأول استخدمت أجزاء واقعية مبسطة في جو من التجريد لتصور مكتب الصحة في القرية ، وفي الفصل الثاني استعانت بستان في المصبل الاحمر اللينق لتقدم حجرة لصالون في منزل عيسوي بك ، وفي الجنبات الامم وفست بالله بيفاض مبسطة تلف وهدمها في الأشاء هذا المثير كله غربا بعيدا عن الإبداع بالواقعية السوداء . وفي فريب من هذا بدأ في المشهد الأخير من المسرحية فقد وصفت آثار فرشة الزمام على الحائط وفي خيل حجرة « شاعرين » . وقد نصت المسرحية أن لا تزداد العجزة قديمة محطلة لا يمكن الجلوس في بيتها ، بل رأيت في المسرح ابتداء عليها بياضات صحت ، ما يهيئ الى حقايرة القرية . ولم تتخذ مصممة تدور من هذه المأساة السند للتسييف الا في تدور الفصل الثالث فيها المصنعي ومثل الست نوبة مفتعنين بستان في المسرح . في المصالح الواقعة مع ذلك ، وأنتى نفسه يمكن ان يقال في تدور المعركة في المسرح الأول من الفصل الرابع حيث لم يجر أعمال بعض العاصيل في نجاح المذكور في الإبداع نحو محكمة حميدة .

ان تصميم ديكرات المسرحية لم يصدر عن مفهوم فني موعود في جميع الفصول ولم يبدل في تصميمها وتخليها الجهد الذي كان يحتمه وضع المسرحية كأول فعل لتنتج به فرقة جديدة حياتها السه

وباستثناء هذا المفهوم الذي قال به المخرج محمد عبد العزيز في البرنامج الطوب نجد أنه تتناول المسرحية بنهم واقتدار لم خير دليل عليها تعديله الموقف لمعنواها « حياة عطلمت » الذي اعتقد أنه قد ينظر الجمهور من الإقبال على المسرحية ، فبقوله « القفر فلات » بعد أن ظن ان التدور الهام الذي يقوم به القطار في تحديد مصير بطل المسرحية . وان كنت أخش عليه أنه لم يذكر أسم المسرحية الأصلي لا في الإشارات ولا في البرنامج الطوب . لا يمتثل هذا الخلل لانشي معاملة الواجب الوافرها في كل أعمالها الفنية الجادة .

والقفار ومن حسب حائل بالإحيات ، قد يرمز للحياة حيتا ، وللصغير أو الفند الداهم حيتا آخر ، وما أكثر ما استغل الإبداع وكتاب المسرح هذه الرموز والإحيات في أعمالهم وهو هنا في مسرحية توليق الحكم لا يرفع الى مرتبة الرمز الكبير ، ولكن المخرج استطاع أن يزيد من قيمته ويبرز دوره في المسرحية حين استخدم صوت القطار للدلالة على مرور

الزمن بين المتفرقين الأول والثاني من الفصل الثالث ، وحين ختم المسرحية بسوت فطار سريع صاحب كاته القدر الماهم الرهيب الذي قضى على حياة البطل ، فلذا تذكرنا إن تأخر شاهين عن فطار الاستمرية كان السبب الرئيسى في عسوله الى استهتاره وغيابته ومن ثم انتصاره ادركنا كى ربط جميل استطاع الفخرج أن يهدته بين عناصر المسرحية الرئيسية وكى الحافة حصة الماهل الى نص المسرحية حين التفت الى أهمية الفطار وأحسن استغلاله .

واستطاع الفخرج الإضافة باقتدار وتجاوب مع روح النص وضعها بصورة خاصة في مشهد يلقه شاهين في المحكمة حين التفت الى القاعة كلها وسلطت عليه السواد حمراء قائمة توحى بالآزمة النفسية الرهبة التى يمر بها ، ونجسح كذلك في تحريك المجموعات والتكرات المسرحية في مشهد المحكمة ومشهد المقهى التمسى ، وكان موفقاً الى حد بعيد في تحديد ملامح الشخصيات وإيادها وفسط ابتداء الحوار ، وتجاوب معه الممثلون بصورة تدنو الى الإنجاب ، ولا نأخذ عليه بعيد ذلك إلا أسرافه بعض الشيء في إبراز عنصر الفكاهة في المسرحية ، وقد وضع هذا بصورة صارخة في أداء فؤاد فهمى لدور الشيخ قطب وأحمد عمر لدور الفخير بأسلوب كاريكاتيرى مبالغ فيه لا يتسق مع الجو العام للمسرحية ، وتلاحظ كذلك غرابة الحركة التى اضافها الفخرج من عندياته حين جعل شاهين يسند مسنده الى عيسوى بك في ختام الفصل الثانى بدلا من أن يصوبه الى نفسه كما نص المؤلف مراراً .

فهى لا تتسق مع الخط العام لكل من الشخصيتين ، ولا يمكن أن يبررها ما تناوله شاهين من كثرات التعبير ، وحتى اذا وجدنا ما يبررها فلن نجد ما يبرر عدم توره عيسوى بك عليها وهو الأمر الذى انتهى التشديد الانتقاد بنسبه وبثوبه .

ولقد أكد ممثلو الفرقة الوليدة مواهبهم الفنية وحسن استعدادهم واقتدارهم على تفهم إيحاء الشخصيات وتبصيرها على خشية المسرح في سر وفوة افتاح ، وإن كان عدد منهم في حاجة الى تدريب أصواتهم بطريقة علمية حتى يزدادوا اقتداراً على التعبير بمختلف طبقات الصوت . وقد برز منهم بصورة خاصة وحيد سيف في دور « مرقس » ، وأحمد فايق في دور « عيسوى بك » ، وعابدة حسن اسماعيل في دور « زيزا » ، وسهير برعى في دور « نبوة » ، وممدوح عاشور في دور « البلعة » ، أما « عبد الله على » فقد أثبت أنه طاقلة مسرحية ينظرها مستقبل كبير رغم ما شاب أداءه لدور « شاهين » من أفعال زائدة عن الدرجة المطلوبة في معظم أجزاء المسرحية ، وميل الى طريقة الأداء الطغائية العتيقة في الفصل الأخير .

بقي بعد ذلك أنقرر أن المسرحية رغم ما حقته من نجاح لم نعد لنا كل طاقات الفخرج معتمد عبد الوزير ، فباعتقادي أنه ما زال في انتظار النص الممتاز الكبير الذى ينجسر كل مواهبه وطاقاته .

ولعل خير تقدير نقدمه لهذه الفرقة الوليدة أن نناقش ما قدمته من أعمال على نفس المستوى الذى نناقش به أكبر فرقنا المسرحية ، لذلك بنقسم الإعراف بصلابة عودها وجدية عملها وهى التى لم يرفع الستار عن أول مسرحياتها إلا منذ أسابيع قليلة ، أما مسرحيتها الثانية وهى « الحفصين » لمكسيم جوركى فهوعدنا معها الممد القديم من « المجلة » للحدث عما خلفته الفرقة الوليدة فيها من نجاح فطيم يستحق كل تلمسدير وإشادة ، فمعتمد بذلك مولدعا وأكذب مسئوله كل المشعطين بالمسرح وكل المهتمين بنهضتنا الفنية نحو مؤازرها والعمل بكل وسيلة لاستمرار حياتها والمحافظة على المستوى الذى الرفع الذى بدأت به وتطوره بعد أن ألبت بمطها وجهود أفرادها لها فخيرها حبا بالبناء والاستمرار .



لعل فلسفة العلم اليوم هي أهم فروع البحث الفلسفي وأوسعها انتشاراً ، سواء نظرنا إلى عدد الفلاسفة المشتغلين بها والمترغين لها ، أو نظرياً إلى اتساع نطاق المدارس التي تنويع عليها بالدراسة ونشر البحوث .

وليس موضوع هذا البحث ما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى ليلظن أنه تدعيم فضايا الفلسفة والأخلاق بالادلة العلمية المستمدة من تجارب العلماء ، لأن هذا النوع من البحث والتعليل بحث ميتافيزيقي كسائر البحوث . فقد ثبتت عند الباحث وجود الله بدليل بيولوجي أو بدليل فلكي أو بدليل مستمد من دراسة التاريخ وأحوال المجتمعات أو بدليل أدبي أخلاقي ، فلا تميز أبحاث هؤلاء بعضها عن بعض في موضوعها الميتافيزيقي المحض وهو وجود الله ، وإن تميزت النتائج والصادر والاستدلالات .

أما موضوع فلسفة العلوم هو دراسة العمل الإنساني دراسة تمكن الباحث آخر الأمر من أن يعرف ماذا وكيف وماي وإلى أي مدى يصدق الإنسان ما يصدق ويرفض ما يرفض ، وما الذي يحق له بعد التصديق أن يستنتجه وأن يسببه . وهذا هو ما سيمه عمايرول كاتب .. الفيلسوف الألماني المشهور - باسم « نقد العمل المحض » .

ولقد ذكرنا ممايرول كاتب أنه صاحب الاتي الاول والاخير في توجيه الفلسفة هذه الوجهة والإبعاد بها عما درجت عليه من دراسة الكون والحياة والأخلاق وما إليها من المسائل الميتافيزيقية ، زعماً منه أن هذه العلوم من صميم اختصاص علماء الطبيعة والحياء والأخلاق .. ، وإنما يقتصر دور الفلسفة في نظره على دراسة العقل ومد هؤلاء العلماء بالنتائج المناسبة لعلومهم .

ولقد حدد « كانت » أهم أسئلة الفلسفة في هذا الصدد في سؤالين يقتضي أحدهما بالعلوم الطبيعية ويقتضي الآخر بالعلوم الإنسانية . ولكن فذهب حينئذ السؤالان لاند من فهم بعض مصطلحاته فلا

تقسم الفلسفة الطبيعية عند كانت إلى قسمين ، تحليلية وتركيبية .

فالتحليلية هي ما كان معمولها نفس موضوعها أو جزءاً من مفهوم هذا الموضوع كقولك « الأوزب غير متزوج » . والتركيبية هي ما كان معمولها معنى جديداً يفسداف إلى مفهوم الموضوع كقولك « الجميل حواء صحراوي » .

وتنقسم المعرفة عند إلى قلبية لدية . a priori وبعديه انعكسية a posteriori . فاما القلبية فهي ما توجد فطرة في العقل الإنساني بوصفه عقلاً انسانياً ، فهي لا تنفصل عنه ولا يتفصل عنها ، لأنها بمعنى معوماته ، بل ربما كل تفصلاتها . واما البعديه فهي ما يتبنيه بالعقل من الواقع على الواسع معاته . لذلك تنقل عقل الناس جميعاً حينئذ كانوا في المعرفة القلبية ، ولكلهم يختلفون في مدارفهم البعديه كل حسب اكسابه .

وأصبح من هذا التحليل أن الفلسفة التحليلية التي تعزل مسلمات العقل الطرية من النوع القلبي اللغوي ، لأنها تصدق أو تكذب بمجرد اتسافها مع قوانين العقل الرئيسية : الذاتية وعدم التنافس والثالث الرفع ، وأن الفلسفة التركيبية معرفة ببعديه لأنه لا ضرورة في أن يكون الجميل صحراوياً أو مالياً ، وإنما تعرف أنه هذا أو ذاك كما هو مستحق في الواقع وكما تراه . ولكن القانون العلمي شيء غير الفلسفة التركيبية البسيطة التي تقرر واقعها بالباحث ، لأنه يفرق بينه كلما حدثت احدثت ب ، سواء في الماضي والحاضر والمستقبل ، بل سواء حدثت أ ، ولتتها ب أو لم تحدث أ ولا ب على الإطلاق ، كان يعول احد علماء الاقتصاد مثلاً : « إذا تحولت الجبال الزميلة إلى ذهب لأصبحت قيمة الذهب تقيمة الرطل والقراب » . عبارة أخرى : مشكلة القانون العلمي هي هذا التعميم من

كتاب الشهر

مقدمة لفلسفة العلم

الناشرة

عرض وتعليق :

الامتزاع المفرد إلى الكلي العام . لهذا يرى « كانت » أن قضية العلم الحقيقية قبلية : تركيبيّة كونها نتيجة التجربة وليست نتيجة ما تخيل في العقل من معرفة ، والصدق لأن التعميم الذي يصاحبها ويدخل في جوهر تكوينها راجع إلى طبيعة العقل الإنساني الذي لا يستطيع أن يفهم الفروقات متفصلة مستقلاً بعضها عن بعض ، ولكنه يجمعها في نسق واحد يضم التشابهات إلى التشابهات ويسمى الحكم على الجميع ونسباً بالعمود قبل حدوثها ناه عن هذا التعميم . وهذه الطبيعة العقلية هي التي سمّيناها بالولاد .

ومثل هذا يقال في القضية الرياضية ، لأن القضية الرياضية أصلاً تحليلية لا يضيف محمولها إلى موضوعها أي معنى جديد ، مثل $7 - 3 = 4$ ، فإن « 12 » المحلول لا يفسد أن يكون كلمة أخرى مرادفة للموضوع « $3 + 9$ » . ولكن المسألة أن الرياضيات تأتينا بجديد لا يعرفه كل إنسان ، بل قد تعجز العالوية العقلية من بني الإنسان عن فهمه حتى في مراحل العدم . وإننا فالمعاده الرافضة قضية تحليلية بعدة أي مسعاده بالمعنى والاكساب .

ومن هنا نجزم السؤال اللذان يحددان البحث في مناهج العلوم عند « كانت » أي معنى يمكن أن نعال أن هناك فحسه تركيبي فلهذا « قانون علمي » ؟ وبأي معنى يمكن أن نعال أن هناك فحسه تحليلية بعدة (قاعدة رياضية) ؟

والكتاب الذي بين أيدينا يقتصر على بحث هذه المسائل وإثبات الصواب على أطوارها التي سبقت « كانت » والتي لاحظت به ، أي بترك شارطة ولا واردة لأن أفعال بها أو أشار إليها في أسلوب إن لم يتبين : فالقانون فلهذا تتميز بالصدق ، وإن اعوزت السهولة اللازمة للتفكير العادي ، فأما على مذهب الدقة والتمسك كانت التحضية بهذه السهولة الطولية .

مؤلفه فيلسوف سويسري ولد في ١٧٢٤ : زاحار إلى أمريكا في سنة ١٧٤١ ، وكان متحمساً إلى دراسة الموسيقى ثم عدل عنها إلى دراسة الفلسفة ونظم في الفلسفة المعاصرة . والتمسك إلى حد كبير بالفلسفة الموسيقية المنظمة . فقام مدرساً في جامعة نيل الأمريكية في إقرات ، ثم زاحار بها حتى مات في سنة ١٧٩٦ وهو يظفر في إقرات السب ، وقد أن الف ب حسيما يقول المقرب على الكتاب الأسفل بالشاردة . أكثر مما يطبق غيره تأليه في غير بلغ فصف غيره الصغير . وآخر ما كتب هو هذا الكتاب الذي تركه مخطوطاً وبوشر عليه بعض زملائه من أساتذة الجامعة حتى نشره في هذا العام ١٩٦٢ .

الفصل السادس

المعنى والقابلية التحقيق $meaning \& verifiability$
يقول المؤلف في مقدمة الكتاب في وصف الطبيعة العلمية : أنها هي التي تتوقف من التصديق حتى تظهر التواجد المناسبة ، لم تصديق القضية موضوع البحث أي حدود ما نعرضه . بعد حسب مذهب . حسب ك . د . د . د . د . د . د . د . د . د . د . د . D ولكن نوع التواجد المناسبة . بعد باندك من طبيعته المعينة ، إذ لا يمكن نظرية تدور حول أصل البصيرة السببية لبحسب بانجندة ، ومن النوع لا من المثل ولا شك أن رسم مصدرة على أساسها لم تتحقق نفس الطريقة التي تتحقق بها مثلا القضية التي تقول أن الماء يكون في يوم ١ . كما أن هذه الطبيعة الأخيرة تفهم لم تتحقق بنفس الطريقة التي تتحقق بها القضية « يذوق الزبد إذا رفقت حرارته إلى ٠ . ٥ (حوالي ٣٢ °) ولكن من المبدأ أن رتبته لا يزداد لا يستطيع أن يرى » حسب مذهب ولا رتبته الانسحاب والادرجين التي يتألف منها كونه . . .
لم يتناول في إقرات مبدأ قابلية التحقيق فيقول .
« ما الطريقة التي يتبعها الزبد بعد ب ما يجب معه ؟
لنبحث من هذا السؤال مدرسة لتفكيكه كانت ما تزال أمضى المدارس الفلسفية أصلاً بانظورات العلمية ، تسمى أحياناً بالتجريبية وأحياناً بالمنطقية الوضعية . وجواباً على الأثر

للوهلة الأولى ، يبدو بسيطاً وهو : لكي نفهم لتفسير معنى ، عليك أن تكشف الوسيلة التي يمكن تحقيقه بها ، أو نوع الشواهد التي يمكن تبنيها كدليل على مدته . ذلك أن حجر الزاوية في المنطق الوهمي هو تمييز أصحابه في القضية المنطقية بين ثلاثة أنواع لا يبين نوهين : صادقة وكاذبة ، كما أن الحال عند الفلاسفة السابقين ، هذه الأنواع الوضعية الثلاثة هي القضية الصادقة والقضية الكاذبة والقضية الغارة أو الكلام الغارغ . والقضية الصادقة هي ما كان لها مصداق في الواقع ، والكاذبة ما كان لها مصداق في الواقع ولكنها ، فقولنا مثلا : أن الدكتور زكي نجيب محمود أعشأ للفلسفة بجامعة القاهرة » قضية صادقة لأن الواقع يصدقها ، وقلنا « أن الدكتور زكي كان رئيس تحرير مجلة الثقافة القديمة » قضية كاذبة لأن الواقع يكذبها ، ولكنها لم تكن كاذبة إلا لأن تناقضها وأقية ويمكن التحقق من مصداقها أو كذبها في الواقع . أما أن أرمم كلمات وحدودا ليس لها رصيدهم في الواقع ، وأصوبها في شكل قضية منطقية فذلك هو الكلام الغارغ كان الأول « أن الدكتور زكي يستمد نشاطه من الجنة والمعارف » فلهذا وإثباتها غارغاً لأنها لا يمكن تحقيقها في الواقع . ولا بد من توضيح معنى « لا يمكن » ها ، إذ لا يجب أن نخطئ علينا عدم الإمكان العملي مع عدم الإمكان المنطقي ، فهناك فهايا لا يمكن المنطق منها منيا لتصور أو حجر في الإنسان أو في الآلة وإثباته كقضية الاكترون في حالة الشيات أو العبر الطول الذي يلزم كخاصة تطور بعض الأفكار من طور نوه إلى طور رديح . ولكن عدم الإمكان المنطقي يحيل القضية إلى كلام غارغ وهو عدم الإمكان المنطقي ، أي عدم الإمكان المنطقي من طبيعة الكائنات ومن معانها ، فالمعارف مثلا لا يمكن أن تخضع للتحقيق الحسني ، لأنها لو خضعت له لفرجت عن كونها مفاريت بحكم الصور المنطقي للفظ ، ولصارت مصدرة هذا للمعلومات . فحينئذ يصبح المنطق فيه الدكتور زكي وكاتب مدله السطور على البؤا .

والدليل : من / الحقيق على القضية هو الذي يجعلها سببية ، لأنه الجملة ، كما أن معنى القضية مسألة بالغة الأهمية لتحديد قابلية القضية لتحقيق أو عدم قابليتها له . ولكن كلمة « معنى » هذه بدها كلمة خاصة . فلهذا أن المؤلف من معانيه المصنعة ثلاثة فط في المعنى اللغوي semantic والمعنى السياقي التركيبي syntactic والمعنى الدلالي العملي pragmatic والمعنى اللغوي اللفظ . حسب طريقة له . هو تلك الحالة التي إذا توفرت جعلت القضية صحيحة (حيث لا يتحدد بالصفة هنا الصديق بل يشمل القضية الكاذبة أيضا) . ولكن من النصايا ما يرجع إلى معتقدات قائلها أو مشاعره ، فتقول أحدهم بلهجة الأسف أو التخوف « سوف تعثر عما قبل » . . . مثل هذه القضايا توحى بمعنى آخر فوق مجرد الحالة التي يريد وصفها علمياً وهي نزول القمر ، وذلك هو القضية على محضوله أو التخوف من فوات فرصة أو نحو ذلك ؟ فلهذا هو المعنى الدلالي العملي . ومن الواضح أنه ليس معنى علمياً كما ينبغي ، وأن كان من الممكن معاملته علمياً على معنى آخر ، وذلك يقدرنا ما يدل على مشاعر قائله ، فهو سيكولوجي لا فيزيائي .

أما المعنى السياقي فهو المعنى الذي يؤخذ من مضمون القضية وأن لم يكن معصراً به فيها ، فإذا كانت القضية « هو عم صادقة » فإننا نفهم منها أن س هذا رجل وأنه أخ . و معنى مستمد من المعنى اللغوي لأنه إذا صح استنتاج أن « س رجل » من قولنا أن « س عم » فالنسب من ذلك لا يرجع إلى أي خصائص ذاتية لكلمة « رجل » وكلمة « عم » بل إلى بن معنى « رجل » اللغوي يدل على خاصية هي جزء من المعنى اللغوي لكلمة « عم » .

يتناول المؤلف بعد هذا إلى تحديد نوع المعاني والقضايا

ومع ذلك ، هذا الذي يستفيد من استبدال الاحتمالات بطرق الطبيعة ؟ كل ما في الأمر أننا سنقول في العلم « من المحتمل أن أذا حدثت ، حدثت ب » بدلا من قولنا « بينما أذا حدثت أ حدثت ب » . وسنقل تساملا عندك مع الفلاسفة العلم فنقول « لماذا يحتمل الإنسان اتباع الفطريات ؟ » بدلا من سؤالنا القديم « لماذا يتبع الإنسان من اتباع الفطريات ؟ » وفصلنا ما في الأمر خطوة إلى الوراء لا نوضح جوهرية القسم الرابع

السببية وقوانين الطبيعة Causality & Laws of Nature والدعامة الثانية التي كان يقوم عليها استراء القديم هي قانون السببية أو مبدأ السببية أو الفاعلة السببية أو طفولة السببية ، بما لكل مدرسة وكل تفسير . ولعل في هذا التعدد لاسم هذا المبدأ الجوهري في العلم ما يدل على مقدار غموضه واختلاف اللباسة فيه .

أولا لست كل القواعد والقوانين العلمية سببية بالمضي التاريخ . فلهذا مثلا «الكبد قابل للغرق» أو «التصاميم في المياه العلمية» أو ما يشبه هاتين من القواعد الوصفية التي لس فيها طاهره نصحت فسؤلها طاهره في الصوت : أين السبب فيها وليس السبب ؟ لهذا يبعد أصلا السببية إلى ظهور مثل هذه القواعد حتى تظهر في صورة السبب والسبب فنقول « إذا كان هذا الأمر حديدا فهو قابل للغرق » ، « وإذا كان هذا الحيوان تسحفا فهو يعيش في المياه العلمية » . . . فينتقل مع تقدمهم من أصناف الفهم الرياضي إلى ما يشبهها في صيغة « إذا كانت أ كانت ب » أو « إذا يمكن أن يكون أ يكون ب » أو « إذا يمكن أن تكون أ أو أ ب » قلنا : أن قواعد الحكم تصمم للسببية . فما معنى السببية ؟

كان جون ستوارت مل يعتقد أن السببية هي سابع العالدين ما . أنه أحدهما من حيثيات الآخر بالضرورة . : سابع فر ذلك يقول في طرفه المشهور لتطبيق العلم ، وفي طرفه الآخر لا يفرسه الاختلاف وطريقة الجمع بين الاختلاف والفرق الغير السببية . ومعنى هذا أن العادة ليس سببية هي العادة الأخرى إذا وجدنا أنه كلما حدثت أ حدثت ب وكلما غابت أ غابت ب وكلما زادت أ زادت ب طردا وعكسا .

ويليها المؤلف الفصول في طريقة الجمع بين الإنسان والاختلاف ، والعلمية في جعلها طريقة مستقلة بذاتها من الإنفاق وحده أو الاختلاف وحده ، ويكتفي أن تقول أن الحكمة من هذا هو توطر إحدى الطرفين على البحث في بعض التجارب ، ففي رصد المصايف بين القمر وبين الله والتجرب يتعلم علينا أن نبيد الفكر لكي نرى تأثير أيماده في ظاهرة الله في البصر ، وفي محاولة سير السواد التأثير الذي يحدثه نظير القابض الابنوجينية على أوسع نطاق في الحياة البشرية ، يتعلم علينا أن نستحدث هذه الانعراجات الضعيفة لتري تأثيرها ، لا نعدوا استنباطا ورحمة بالباد ، بل تعلموا ماديا علميا ، لأن نتيجة التجربة أن تكون غير ذات أ بعيد ، أو أن لن يكون هناك إنسان يرصدها .

ولكن الافتراضات على الفكرة السببية نفسها بهذا التعرف ، تتألف من الاترافي ما لا يصغر في محاولة تكهده ، وهذا يعني لنا مثلا أن تقول أن هذه الشرارة هي سبب اشتعال النار ؟ وماذا لو لم يكن في الجو أكسجين ؟ وماذا لو كان هناك أكسجين وكانت الاشتباكات مثبته ؟ وماذا لو كانت كل العناصر موجودة ولكن حيث الربيع فطانت الشرارة قبل اندلاع النار ؟ فلتفتح مع المؤلف - بين السببية والشرارة contributing cause ، وبين السبب الكافي sufficient cause فنقول أن الشرارة هي السبب في الاشتعال عند توفر الظروف المثالية . فهل نذهب متشاكنا عند هذا الحد ؟ لعلنا قد بدأت ونص . هذا مثلا للتتابع بين انطلاق صقارة خروج العمال في مصنع ما

لأنها تتصرف تصرفات متماثلة بين الحركة والحركة التي يليها بطريقة يستحيل التنبؤ بها . والأمر أخيرا كما يصوره رسول بالسوية السهل التكيف حيث يقول (١) : « لئلا نك في الأيام السعيدة التي شهدت طفولة » بوجه « نترش أننا نعلم كل ما يجري في الشرارة في لحظات المهدمة ، فقد كانت هناك كهريات تدور وتقوم حول الشرارة كما تدور الكواكب حول الشمس ، أما الآن لقد وجب علينا أن نعرف بالجهل التام المكان الذي لا احتمال له أبدا الشرارة في لحظة الشرارة في لحظة الهادئة ، وأكنا هي مسكوبة بظلمة من المراسين المصحف المدس لا يتقدم أب الخير يتحقق الفكر إلا أن يكون ثورة أو انقلابا لا يُقبل ما يحدث في غير زمن الثورات متفلا في الأستار والأفراد .

هذا ما كان من أمر السبب التجريبي ، أما السبب الحليقي فهو من أين لنا بهذا المبدأ الخطير ؟ هل هو سجة التجربة والتجربة إنما تقوم على أساسه ؟ أم هل هو مبدأ يطلب من الفلسفة التي لم توجد إلا لدفع هذه المبادئ القليلة وتوابعها بعيدا من نطاق العلوم أن تصفه ولو لم نرني شيئها على أساسه ؟ أم هو فلي يعني أنه راجع إلى طبيعة الطفل كما كان يقول حيدا نويل كانت ؟ وما اختلفوا مع « كانت » إلا في هذا التفسير ؟

لقد مررنا لتفسير هذا المبدأ كثير من أهم السير جيمس جينز Jeans الذي يرى أنه فرصة توجه سلوك الحيوان الذي يتنصص الماء اليوم حيث وجده بالأس ، ومنهم رسول الذي يفسره بالعلم التنكسي القرطبي الذي يشبه على الدوامي وهي سعي الرجل الذي يطعمها حتى ولو كان آتيا لنفسه وقاها . ولكن مؤلف الكتاب يقول أن يفتك هذا المبدأ ألا لااعرف بوجود الصرفة الأولية وعدم الصارفي بينها وبين المبرمخه الخرجية وثانيا - وهو الغريب بملاحظة العلم الذي لم يزل على مبدأ آخر هو نظرية الاحتمال .

وليس هو أول فائل بهذه الفكرة ولكنه فيها تدرج لاظهار الطبيعة وإن لم يفسر لنا الأسس العلمي الذي يقوم عليه الاحتمال . نعم أن الظاهرة التي تحدث اليوم لكثرة الأتالي قد تكون صادفة لا تكرر مطلقا بعد يومها هذا ، وقد تكرر قد على نفس النسق وفي نفس الإطار . فلهذا الشمس على أول رجل في هذا الكون لا يكتفي لكي يتوقع ظهورها في اليوم التالي إلا بصفاء واحدة من التنبؤ أما أن تظهر وما لا تظهر ، والآن لاحتمال ظهورها في اليوم الثاني هو ١/٢ ، فلذا ظهرت فعلا كان احتمال ظهورها في اليوم الثالث ١/٢ ؟ وبإضافة واحد على كل من السبب والعدم ، وهكذا برأيد فهم كسر الاحتمال بما فترات الظهور المتتالية إلى ١/٢ ثم ١/٤ ثم ١/٨ وإن يؤخذ هذا كسر إلى الواحد الصحيح أبدا الدهر ، أي لن يصل إلى درجة البين .

ومثل هذا يقال من الظاهرة التي ظهرت مرة واحدة ولم تكرر ، لأن احتمال ظهورها للمرة الثانية هو نصف فلذا لم تظهر كان احتمالها في المرة الثالثة ١/٨ ، فلذا أصرت على عدم الظهور بل كسر يتناقص إلى ١/٢ ثم ١/٤ ثم ١/٨ ١/٢ ولكنه يستحيل أن يؤد إلى الصفر (أي الاستحيل) أبدا الدهر ولكن هل ثبت القاعدة أو تنبأ في العلوم بهذه الطريقة أو تلك ؟ أم الذي يفهم العلم في عمله في أغلب الأحيان هو إجراء تجريره واحد أو اثنين ونحو ، وربما كاتب الحساب اليومية عليه بما يؤيد له هذه الظاهرة ، ولكن ربما لا يكون في الحياة اليومية لها مثال واحد ، ومع ذلك فإنه يمكن ملاحظة واحدة أو اثنين ، فهل ما يزال العلماء مؤمنين بطرق الطبيعة من بكره به فليس في فلسفة العلم ، ذلك أمر عيب .

١٠ من ترجمه كتاب هذا المثال لكتاب وعسل من المذاكرة ، الذي يظهر قريبا .

يحي شيرا وخروج التلاميذ من مدرسة في حوان ، هل هذه الصدارة سبب ذلك الخروج ؟ قد يقال ان ثمة فصلا مكثيا بين التلاميذ من ان فاصل المكان بين شيرا وحوان لا يساوي الفاصل المكثي بين القصر ومياه المحيطات على الأرض . ولكن هل المسافة شرط التجاور في المكان كاف لتعليل السببية ؟ وهل إذا اشارت ساعة جامعة القاهرة الى الزمانه كات سببا في ان تشير ساعة كلية الآداب الى الزاوية مع العلم بأن هاتين الطائرتين تطردان أطرافا أكثر وادنى من اطراف تناول الأسيدين وزياد الصداق ؟ وهب أننا اشتطنا كل هذه الشروخ وزيادة فمن أين لنا بأن ما تسبب في شيء اليوم سيتسبب فيه غدا ؟ ألا يمكن أن يواجه عالم الاقتصاد حالة تسبب الكساد هنا وتسبب الزواج هناك ؟ أو تسبب الكساد في المجتمع الواحد اليوم وتسبب الزواج فيه غدا ؟ إن المشكلة كلها مشكلة التعميم ، وإن أصحاب السببية يرجعون التعميم الى الضرورة أو السبب الضروري . فما معنى هذه الضرورة ؟ هل هي ضرورة منطقية في طبيعة العقل ؟ أم فقد رجعت الى المعرفة العقلية التي يتكرها أصحاب هذا الجذا مادية لاسلامه القديم جون لوك الذي يقول أن العقل يولد صفحة بيضاء ، أم هي مجرد مشاهدات لحالات من النتائج عمناءها ولا ندري كيف عمناءها ؟ ألا لا تتسبب لنا نبت في السببية مع أساس التعميم .

لقد كثر هجوم بالسببية لهذه الاعتبارات ، وتلاه « عمتونيل كانت » فصيل السببية مقولة من مقولات العقل الطرية التي حمل عليها ، وجاء الكوب دي بوي ، راجع إرساط حتميا الى الله ، وجاء رسل لينكر انه تكفره بالسببية .

هول زعمنا هجوم الأساسي من نقد العلم فلا حاجة له عند نزح الأساس ؟ من يكون المصمم ؟ الله ؟ أم الله ؟ يقول المؤلف أنه : « يكون كذلك أن كات » . لا بد من هذا الجواب الى مباحث مربع التجاور عند أرسطو ، إذ كات . جاب السببية الى كلية موجبة وكلية سالبة وجزئية كوجبة وجزئية سالبة ، ووضع كل قسم من هذه الفصا . في راس مربع ، فكون علاقة الفصية لـ م بالفضية جـ م تناقضا ، وعلاقة الفصية لـ م بالفضية جـ م كذلك تناقضا ، وعلاقة الفصية لـ م بالفضية لـ م تناقضا ، أي آخر العلاقات التي ليست من شأننا الآن . فإذا كانت الفصيان متناقضتين أو مصادرتين فإنها لا مصادقان معا ، فإذا كانت « كل أ هي ب » صادقة كانت « لا أ هي ب » حتما كاذبة ، وكذلك تكذب « معنى أ ليست ب » ضرورة وحتميا بحكم المنطق الصوري التحليلي .

ولكن أرسطو لم يكن من المناقضة الوضعيين ، وقد وضع أروميه هذه التصديق على هذه القضايا سواء اعتبرناها قضايا أو دالات لقضايا ، وسواء كانت متحققة في الواقع أو مستحيلة بالحدس ، إذ لا يمتنع أرسطو في استنتاج كهذا : « إذا كانت

كل جبال الذهب موجودة في اليونان » فبصية صادقة ، كانت « بعضي جبال الذهب ليست في اليونان » فبصية كاذبة . مع أشد ما يتغير المنطق الوهمي هو محاولة إدخال مثل هذه الفصية الخيالية في نطاق العلم التجريبي وليس فصيحة الكلية قاعدة علمية ، وإن حاول مؤلف الكتاب أن يستفيد بمرجع أرسطو في تعريف القانون العلمي بالمتى الحديث .

يقول المؤلف في تعريف القانون العلمي بعد ذلك أنه « ذلك التعميم الذي يتحمل الشواهد المخادة » . أفرض أن اخترت على ثمة لغة البريقانة ولكن تبين أن طبعها هو طبع البوصى ، وربما من غير مبدى . يرت من هذا على برصانة ، وكان من اللازم أن يجد أن « ولا » : « فإن كانت بريقانة لكأن طبعها

بريقانيا ! » وفي مثل هذه الحالة لا تكون قد اعترفتنا بأن القضية العامة « كل بريقانة مداتها بريقاني » قد حصلت لأن لدينا من الثقة فيها ما يجعلنا نرفض استعمال لفظ « بريقانة » في شيء مداتها بريقانيا . وليس معنى هذا أن الأمر لا يعدو أن تكون تحليل مفهوم كلمة « بريقانة » ما دعنا تصور أمكن الظروف التي تسمح لنا أن نطلق لفظ البريقانة على الشيء . أم لا معنى نفس المقادير المتداد الذي تعطيه الأشياء التي نسميها من أعداد برميلا . ونفرض أن الشيء الذي أطلقنا على يمكن مسوق للشرب الصخرة والتسمية للشربان وحسب ، من أنه من غير شعور بريقان وله كذا فصا أصغر حجه سمار . التي تنمو على أشجار البريقان : هناك يميل المرء حيا شديدا . لا يترافق بأن لمة بريقانا « فلا » لا يعطى نفس مداد البريقان « المتداد » . والخاصة التي يريد أن يقول أن القاعدة العلمية هي ما الفناء ، وإن لكل قاعدة شواهد كما يقولون .

هول وصلنا بعد التحليل الرقيق الى أساس مين نرسي عليه فواحد العلم ، ثم قد وصلنا الى الشك في كل أساس قديم وحديث ؟

إن العيب الذي يعاب عليه فلاسفة العلم هو العيب الذي يعاب على كل التعميمات ، وعند التعميق الزلزل ، وأنه هو دافعهم الى البحث والتعمق الشديد .

نروي في بعض الأساطير الهندية محاولة لتفسير الآفسي واستقرارها في الفضاء دون أن تقع قبيل أن فيلا سفيا بجمعا على عليا ، فلما سلخوا من ذا الذي يعمل الليل ، انفتخوا أن سحابة فضيعة سطحت ، وبعد السحابة من ذا الذي يستعشا ؟ وهما كات البثرة ، إذ قالوا : « بعلها ما الله وحده يبريه ! » ولقد كان هذا يعني بدرجة أنه وبمثل السحابة كاتيا وقادرا على حصر الشمس من حدة أي فعل ولا سحابة . وهذا ما عمله بعض إند غاما العلمية التي لا تزد على أرجاع المشكلة كلها خطأ واحد الى الزوا ، لا معنى ولا معنى من الشك القرب .

ولكن أعجب ما في هذا الكتاب الجليل ، والانبوع الخياي بالعلم ومتابعيه والفلسفة العلمية ومدارسها ، فلوله علوا تاما من كل ذكر لفيلسوف قديم يبال له لوماس هوبز عاش في إنجلترا في القرن السابع عشر الميلادي وهو من أصل امسكتندي ، ولعل العناية التي اركبها أنه كان مؤيدا للكتاتورية بل لا يرض من مؤيدي الاستبداد بكل أنواعه .

هذا الرجل هو أول فيلسوف في العصر الحديث تكلم في فلسفة العلم بالمعنى الصحيح إذ كان استاده فرانسيس بيكون يفكر في هذه المشاكل اعتمادا على الفعول المتداول والعنى المتداول ، ولعل لتسمية هوبز للقواعد العلمية هو أصح تفسير ، إذ ينسبها الى القدرة العقلية ، ويتبع ما يصعد في العقل بالافعى الخلق يمر بها السالك الأول كيفا بالقي ، ثم ينسبه السالك الثاني مفتيا إلى خلواته ، ثم ينفوخها الثالث فالرابع فالخامس وهكذا مستعين على وجه الأرض طريق مغرور ، فالحوادث تخرق من العقل في أول حدودها أرضا فطرية ، وما تزال الحوادث المشابهة تسلك نفس الطريق حتى تتوحدوا العمل وتنوهدا بعد ذلك .

هذا التفسير فيه الأساس للاراد وللانحياز وللشكوك وفردية الحوادث وتعميم القضايا والقوانين . أفليس عجيبا أن نطه كاتب هذا الكتاب الذي لم يفضل شيئا له علاقة بالموضوع ؟

كفانا ما فعلنا فقد اطلنا الحديث ، وعلى الشخصيين أن يردوا هذا النبع الغزير ولهم ، أن فعلوا ، أجزمهم المسجون .



المجلدات العربية



يقدمها : حسن كامل الصيرفي

الآداب (بيروت) :

« أن قوى الثورة التي ظهرت في الوطن العربي ، في السنوات العشر الماضية ، إنما انطلقت في البداية الأولى كرد فعل خفيف لكثرة ضياع فلسطينين ، فمن الطبيعي حين يستبطن الأمر لهذه القوى وتسم لها السيطرة أن توجه نصارى جهدها نحو العار ، أي الاستعانة للدافع الذي كان سبب هزيمتها »

عند المصادم العربي في مرحلة حين تشدب جمعة الآداب من اسباحة من فلسطين والجزائر في عدد كسوف وورد عنه الاسباحة جمعة أخرى حين تقول :

« ولقد أصطت الجزائر العرب - شعوبا وحكومات - دروسا قوية عميلة كانت زادا غيرا لمواجهة التشكلات والخطوات المبادرات ووجهة التحرير الفلسطينية المدعوة التي بدء الحركة من أجل تحرير الأراضي الفلسطينية ليست إلا قسا من جهة الحسوس الجزائرية ، الذين يعلن الرئيس بن بيل إعلانا مريحا صلبا عروية الجزائر وسيرها في موكب الكفاح العربي ، ويظهر إلى أمية تحرير فلسطين ، فالما هو مخرج من حلبة العرب حينما خيرة الشعب الجزائري العظيم في التمسك بالثبات ، وعلى غير فزان القوى العربية بقوة كبيرة تجعل إمكان تحقيق الأمل بامتداد فلسطين مليئا بالوعد »

ويبلغ مع الدكتور سهيل ادريس ونصائح تامل وهو يسي انصوا في الادب السوفيتي الحديث بعد انه ما زال الواقع الاشتراكية مذهب الدولة الرسمي في الانتاج والبنى العام .. وتطلب هذا المذهب عبور الواقع تصويرا تاريخيا حسا في تطوره الثوري وفي نفس البصر اندولوجيا على ضد الاشتراكية و .. بعد الزعمه .. كما انه في كس الحسوس التي لعل جديد كان مجهولا في الماضي ، و .. هبه لئلا في الصعود الشعبية التي ايقظتها الثورة وجدتها لاستخراج الدور التاريخي الذي يحمله الناس الماديون البسطاء الذين هم ، اسباب العالم الحقيقيين ، كما يقول جورج »

ويستقل في الحديث على الزعمه الانسانية التي هي ترحد ، في أفضل الآثار الادبية العاليه يقول ان جمعة الادب الاسير كز كما يعينها الادباء المعاصرون السوفيتية ، هي التي يكون يتبع فرح والهام لكلايين البشر ، وأن يعبر عن ارادتهم وشخصياتهم وافكارهم ، وأن يلقى مؤثرهم للعالم ، وأن يبريزهم وينظفهم في يتزل : ولئن كان انقذ العربي باخذ على النتاج السوفياتي قديمه وحديثه - زعمه « الشخصية » في أبطال الروايات خاصة ، فان النقد السوفياتي يأخذ على النتاج الفرنسي - الذي نمده بالبرجوازي - انه يزل الخلق الفني عن التشكلات الانسانية الكبرى ، بل هو يؤكده بقائه انه من غير الممكن تغيير الطبيعة البشرية الطامعة لتكون الفرائد التي لا يمكن ضبطها ان النظرية الغربية - في بعض جوانبها - ترى في المدعوة الى

نعت الشخصية ، والتي تعبر الفن من « جلوهه البشرية » كل التقدم الفني ، بل القليل الأكثر لجوهه هذا الفن الذي ليس هو في متناول الجماهير .

ويعرض عليها الدكتور سهيل ادريس رأيا ثائدا من تقاد - ديس الحديث هو كلايديز ارميلوف قاله في مؤتمر ادبي عقد في موسكو في العام الماضي قاله .

« ان الشخصية ، بل عبدا للفرد نفسه ، لم يلق في أي ادب بوكدا حرا كالتى لقيه في الادب السوفياتي الذي يعتقد أن كل فرد يمثل عاكسا بذاته ، لانه ينادى على أن يمثل العالم كله ويعمل اليه شيئا جديدا خاصا به ، والواقع أن الدفاع عن الشخصية في الادب الروس كان دفاعا عن الشعب في ظروف اجتماعية معينة - فتولستوي يعرض مثلا أهل لوحدة البشر وينصبه في وجه الفعل البرجوازي ، وهو في فقه يؤكسد الشخصية ويمد الفرد ويعرفي الانسان كوحدة تستخدم لقياس كل شيء ، واسحاق السخسه مع العالم هو ممس جميع الاماني الروحية لايظال - العرب والسلام ، وفي - أنا كارنتيا - يبدو حلم - القبة للشركة - هو حلم السعادة الشخصية لكل انسان ، فمن غير القصة المشتركة لا يستطيع الانسان أن يعس نفسه ، ومن غيرها لا يمكن أن توجد سعادة ، والما توجد حياة مصجرة - حقيقة ، بتفاهل الانسان تلقا » .

لم يمتدنا في القضايا الرئيسية التي يعالجها في الادب السوفيتي الحديث في اطار الزعمه الانسانية فيذكر ان الاهتمام بكل ما يعبر على الارضي ، والشعور العالي بالسؤولية تجاه كل ما يحدث في الكون هما أحد الوصفوات الكبرى للناج السوفياتي

يعرض راء بعد مسوقيتين توسع كيف يواجه الادب السوفيتي الحديث أشكال الزعمه الانسانية لدى السخسه ستيبان كرحانوفيتش دون « لقد اقترن الايديولوجيا ، من سلاسله ، بعلمها ، وهو مستجيب لتفتش الكبير الى الصغرى هذا التحول الذي جعله الشعب ، ولقد اصبح الادب اكثر اساءة في السوفيت ، واولى فلسفة واقفي بالتشكلات ، « وما اساءة لتيكس كورناتسوف يقول - ان أحد الملامح الهامة في ادب الستة اربعه خوس صراعا غمضا ضد كسو حقيقي بهاما عازال قالها ضد التلاكرات والالا احصالي » .

ويهيئ الى ان الساج السوفسي الحديث لم يستطيع ان .. بلص بالانواع من الآثار الكلاسيكية الكبرى أمثال .. زركي ونيسكوف وتولسوي ودمستريكي .

ويحول صيرى حافظ في مقال عنوانه « ألقمة والامعقول في مسرح اوليسكو » انه اذا تمينا مسرح اوليسكو بطفه مستجد أن السائرة تلتج في الخلف مسرحياته على ذواته كلاميية تدور فيها الاكلاف على محاورها لعدة مرات دون جدوى ، ولكنه استطاع خلال هذه المراتب الكلاسيكية الجوانب المسفكة ، أن يقدم موضوعا مؤسسية للقاء ، كان يحصلون الانسان في مسخ (الحزمت) ، ويعبر عن اتصال نفسه للاعبرين فلتنهم (الدرس) ، وتكتاني الاشياء حوله يشكل مزر فيلقده حتى المسانية (الساك الديد) ، ويتفائل امام فيه فيكاد يجد وهو يطلب الجمهور بقلته دون أن يعبر على قتل نفسه (النوع) ، ويطلب الزمن بهتيا فيلوب الانسان مع يسعد ان عجز تماما عن فهم أي شيء (الملية الصلدا) ، ويعبر الانسان نصفا عن توصيل رسالتة للاخرين او تطبيق ذاته فينتصر (الكراس) ، وغيرها .. وغيرها من الوصفوات المؤسسية التي تدفع فيها يصور مختلفة فكرة ضياع الانسان وعزولته في عالم لامعقول في قمة التوتر والى اقص صورهها التعبير بكوني الوذ الذي يعتقد انه اقل اوليسكو أهم يقبضون كالا ما من طوهم الامعنى من كل جانب وينضج الزيف من كل كلمة

بالهيمته وفرض أساليب بوليسية إرهابية وشتات عرقية
غير متصدة ، بل عن طريق استيعاب ماضي التجارب من عبر
ومصطب . ولذلك فإن المراحل التي قطعها الجبهة العربية
الدورة أصعب العقلة المسبة وذلك على أن السد الاجتماعي
ربط المعاداة والقلق العكري المصاحب للسؤال المعق . فبعد
انطلقت الثورة العربية من أجل أمن عاب وعاصر فيها
وحولها حوكة الواقع وانصافه ومانع فيه من أوصاف
وعشائرف وفساد .

ثم قال واري أن الجمهورية العربية للتصدة وصمودها العربي
وعنها للمعهود والوقى المسبة حينما أصبح الفاسر
والظافر . وبعد ذلك ، الرادة ، التي يد للارباح الفضائياتوالذي
سدى في مده مجال الفلال الجوى . قد رفعت الامكانيات
العربية من حيث الكون والتجسد وأعطت أمثلة تتول أن العرب
ليسوا بالثوبغا وأبداعا في مضامين العلم والخلق التكنولوجي
في معاصرهم من سبوت مقدمه وأتم محضره .
الجهودات بُذرت عالة التقص التي ينس بها الإنسان العربيأزاء
الجهودات الآلية الضخمة ، وجعلت الصناعة العربية الثقيلة
والعلم العربي ليس من قبيل الانشيان والاحلام بل هو واقع
معنى .

وقال اب الياء الحضاري الذي تقوم به الجمهورية العربية
المحمدة يساوي في متهه التكامل القومي لأنه من وجهة نظر لامية
بجعل الوحدة العربية أداة تنهض بالعرب ولورة تنسب كل ماضي
والتهم من تراكمات وأوضاع قاسمة وأجشبية في الاكواروالسياسة
والتحكم .

من إلى المده يدعي ايمان العربي بالعالم وقال اب الفكر
عربي اتحاد إلى منهجه علمية لرصد حركته الحضارية ومن لم
الحكم فيها وجعلها حركة . محبة في عسوية العركاب
الحضارية الانسانية وفي عاة الإنسان التقدم إلى أمام .
منه الجلات العربية

البرق السعبي (ممد)

شرا في المده السابق ان صدهورا
في بغداد يشكك فيأد إليه عدها الشكائي ماعلا عن جهات من
لباس في مذهب الاوساط الشعبية ، له نمها لهم ظروف
العمل المتشر ، ظهروا في بغداد والعصر العباسي واسبانوا مصطرين
لعيام بأعمال غير اعتيادية ، عترب كل خلل سياسي ، وصعد
في إدارة الدولة ، فأطلق عليهم اسم « العيارون » . وسد
وصف معظم المؤرخين هذه الجماعات بأنهم لصوص ، ووصلوا
حركاتهم بالفوضى والفساد . ولكن الدكتور حسن امين عه
ساول في مقال عواده « العيارون وتطاهم الشعبي في بغداد »
امثال هؤلاء العيارين ، متمسكة في بعض امماله ما يدل على
الشبه والرمز والصعات الانسانية التنبيلة . والتعن
أنيذا لذلك في قول الدكتور عبد العزيز البكري في كتابه
« دراسات في الصور السياسية المتأخرة » ، أن حركة اموه
في سلسلة حركة هؤلاء « العيارين » . وقال ان في حياته هؤلاء
الجماعات الضامة تحس من المال بعضهم اخلاق عالية وصفات
« - - - - - » . واضهى ان أهم كانوا يملكون الجناح المنظر
عده .

جلديه مشععه جوهاء ، وتتحول الكلمات إلى هياكل فارغة هنة
مانلت ان تتعلم عتب ميلادها عابرة . ورغم ميلاد السكلمة
الصعب الذي يحتاج إلى الكثير من المنة ، فإن الكلمة نفسها
ما لبثت أن تنهض بسهولة ، ويبنى خطابها شاهدة على زحف
الحضارة وعلى ضياع الإنسان .
ويقول اب اوبسكو انه ان الله قد أصبحت عاجزة جماعا على
وصول شيء من الحقيقة الكاملة في تولدنا . ذلك لأن التقدم
العلمي الذي حققته الانسانية خلال مديات الحضارات الحديثة
يساهم بقدر كبير في تعقيد الاحاسيس البشرية واستلزم هذه
الاحاسيس المعقدة لغة معقدة للتعبير عنها . وأنه يرى ان سر
احساس انسان هذا العصر بالزعم والتمسك والضياع راجع إلى
عجزه عن شرح نفسه وعجز اللغة عن تبسيط احساسه ولوحسها
إلى نفوس الآخرين .

الأديب (بيروت)

ويعد في هذا المده مقالين حص بهما الادب الإيمال الحديث .
بهذا مقال الأستاذ سعيد صائب في الشاعر سيرجيو كوراسيني
الذي توفي عام ١٩٠٧ وهو في العشرين من عمره ولكنه احتل في
هذه الحياة القصيرة مكانا رفيعا في الشعر الإيطالي الحديث .
وهذا مقال آخر للأستاذ عيسى الخاوري تناول في الكلام عن
اعمال الادب الإيمال الحديث .

ومدارل الأستاذ وديع فلسطين يباح الجهد الكريم الذي يبذله
في البحث عن آثار شعرية مفقودة من شعر إبراهيم ناجي . لهذا
فصل جديد يحرص لنا فيه شيئا مما لم يقسه ديوان ناجي الذي
شر احيرا . وشيئا آخر مما صبه الديوان الجديد والضمات
السابقة من ذواويه وعنها يجد انباتا عصب أو ردت في حد
التفاهل المرفوعة للشاعر والمطورة في المذوق .

ويعد الأستاذ أنور الجنيني إلى ادبنا مشهور .
عرفناه منذ سنوات لم طواه أنوث ولم يعد يعرفه أو
لجبل . هو الأديب السوداني معطوه نور الذي
حياته في عام ١٩٤٢ يعد إلى فرع .
في كثير من الجلات والصحف العربية ،
التي يطلع إلى الأستاذ أنور الجنيني إلى
الحرطوم لأحياء ذكرى هذا القليل ومن
للمام العربي . لا يظن أنه فيحتس في

العلوم (بيروت)

ألقى العلمي لانطلاق الصواريخ العربية . مقال شالان
كبه الأستاذ جميل كاتم الكاف من بغداد تناول فيه موضوع
الصواريخ ا لعربية التي ابتعتها الجمهورية العربية المتحدة وقال
« - - - - - » . معنى استطاع ان يؤكد شكل جسم ان القوة
الذاتية العربية لا يمكن ان يلف في طريقها التخلل التكنولوجي
الذي منع الاستجابة من الرد على التحدي الحضاري على المستوى
العالم والشامل .

وقال ان الجمهورية العربية المتحدة قدمت الدليل على نهسا
تواصل السير في سبيل جعل العلم العربي في مستوي
القضية العربية التي تحتاج إلى تصفد الحق العربي . كما
قدمت الدليل القاطن الذي أثبت ان سياسات اقتصاديا - قضائيا
الشعب - لا يمكن ان يتأني عن طرفة السلطان العاري الذي يكفى



مجلات الانجليزية



بقام :
ريثيه ويليك
ترجمة :
غالي شكري

« أصل الحق الأدبي لصيغة الخائيس عديم » يوليو
والسبسي « خصصها لقراءة المذاهب النقدية الحديثة في
أوروبا وأمريكا . ولد **ألفرد** « الحلقة » أن قدم في باب المجلات
الانجليزية ترجمة حرة لعال الناقد الامريكى ريثيه ويليك نظرا
لكثرة كتابه » .

ARCHIVE

البحث ، ويميز بين دراسته الأدب وبقية الدراسات المشابهة أو
القريبة ، ويبدو واضحا أن العمل الأدبي هو مركز التفل في
نظرة الأدب ، لا شخصية الكاتب أو تاريخه أو نفسيته ، ولا
الطبيعة الاجتماعية أو مدى استجابة القارئ ، وانطلاقه . وفي
كتابي « نظرية الأدب » الذي اشتره معي في تالييه أوسن واردين
عام ١٩٤٩ حاولت أن أصور الفرق بين دراسة الأدب « من
داخله » ودراسته من الخارج ، وأوضح الأهمية البالغة
لدراسة الأدب من الداخل بتحليل العمل الفني نفسه كبناء
لغوي ، كتظام من الرموز . ذلك أني كنت أرى - وما زلت -
أن دراسة الظروف المحيطة بالعمل الفني قد طغت على
الدراسات المعنية بهذا العمل نفسه . وهكذا تكون الدراسة
الأدبية قد فقدت أساس العمل النقدي ، وأصبحت قريبة من
تاريخ الحضارة .

هذا التركيز على العمل الأدبي ذاته ، على بوعيته الأدبية
الخاصة ، على الفرق بين الأدب والحياة ، أدى ببعضهم أن
يهوموا بالجمالية أو التسكك أو انه سمع أخرى ما تزال في
عصر العيب ، يقول بها أحد أولئك الذين يفسدون مسارهم
من ذلك التيار العظيم من الجماليين الذين منحجرون من كتاب .
غير أن العرف على جوهف الفن المسئل لا معنى للعودة سا إلى
الجمالية التي عرف في أواخر القرن الماضي ، أن الجمالية في
حدود هذا المعنى محاولة غير شرعية لتطبيق النظرة الجمالية
الحضري على الأخلاق والسياسة والدين والميتافيزيقا . أما أنا

النقد الأدبي بمعناه الأكثر شوعا هو تفهيم الكتب ونقدية ،
فالتركيز بالتقاليد الموروثة . وفي عصرنا بعد ديس ، اليوم
أهم من أسهم في تفهيم اللوق الفني ، وفي صنعه من جديد .
الأشهاد ماهوما آخر للبعد ، يركز على مجموعة محددة من
المبادئ ، أي على نظرية الأدب . ولقد كان هذا النوع الأخير
- وما يزال - أهم ما شغلني ، لأنه يستهوي أولاً ، ولأن
شعورا قويا لمكثني خلال الفاتي بالجنرا والولايات المتحدة
بان البلدان المتعددة بالانجليزية في نفس الحاجة إلى الوعي
القارئ ووضوح المفاهيم والنظرة المنهجية ، بعد أن سادت فيها
النزعة التجريبية .

والإنشغال بنظرية الأدب - أو النقد النظري - لا يتنافى
مع الإهتمام بالأعمال الأدبية ، أو النقد الطبقي . بل - على
العكس - أن نستطيع أن نصل إلى المبادئ والتكليات والجرادات
إلا إذا بدأنا بالدراسات النقدية المتصلة نفسها . فالتحليلات
الشاملة لا يمكن الحصول عليها إلا باللاحقة الدقيقة للجزئيات
والإحساس العميق بالتفاصيل - ومن ثم بالتلوق الهادئ ، والتمسك
الطبعة . وأذن فليس هناك من تنافس بين النظرية الأدبية
والنظرية كما يشيع أعداء النظريات . وعند وقت طويل مضى
- عام ١٨٢١ - أعلن جون ستوارت ميل « انه نظري وأن
الكلمة التي تحمل أعظم وأثقل ما اتجه للأفك البشرى قد
تحولت إلى مثل للسخرية » .

إذا أردنا أن نصل إلى نظرية متسلسلة في الأدب ، يجب أن
نقوم بها نقوم به العلوم الأخرى - نتخلص من موضوعاته ونعتمد مادة

فعلى التالي من ذلك ، أصر على التفرقة بين هذه المحاولات جميعها ، واعتقد أنها تحمل الأدب وجمع الفنون أمباء ليس من وظيفتها القيام بها .

إن العمل الفني ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، كما أنه ليس تحريفاً خالياً أو كشفاً دينياً أو تأملات فلسفية .. ما لم من أنه يمكن النظر إليه من هذه الزوايا لأسباب محددة (من أن تكون نقداً أو دراسة أدبية) . الفن إبداع ودياً ، هو العالم وقد تحول - بواسطة اللغة أو اللون أو الصوت - والحق أنه من الغريب أن يوجد في عصرنا من يرى في هذه النظرية البسيطة المتعمقة في الحقيقة الجمالية تكراراً لاستراتيجية الفن وقيمتهم . إن الأفراد بالتفرقة بين الفن والحياة من خلال التفرقة التكنولوجية بين إنتاج العقل في بناء القوى ، وبين الأحداث الواقعية في الحياة ، لا يمكن أن معنى أن العمل الفني مجرد لعبة فارغة بالاشكال ، وأن لا علاقة له بالواقع . إن العلاقة بين الفن والحضارة ليست من البساطة التي تزعمها النظريات الطبيعية في عمل الواقع حرفاً أو محاكاة أو انعكاسه إلى نقول بها الماركسية . الحق أن الواقعية ليست وحدها منهج الفن . فهي تستخدم ثلاثة أرباع أدب العالم ، كما أنها تظل من دور الخيال والتخمين والافتراض .

إذا نظرنا على الحقيقة الجمالية الأساسية ، استلزمنا أن نكتشف بعض المشكلات التي تعنى دراسة الأدب ، كالتاريخ الشخصي للكاتب ، وتكوينه النفسي ، وأحواله الاجتماعية ، وديانته . ومن الخطأ أن تصور هذه النقطة على أنها « فسد التأمل وأمان الفكر » كما نرى عند جورج واشنطن في كتابه (نقاد الأدب) - ص ٢٢١ طبعه بيجون ١٩٦٦ - أو أنها نفس النظرية الماركسية . إن التركيز على العمل الفني كمجموعة من المعاني والمفاهيم يتضمن شكاً وانكاراً لجميع المفاهيم السابقة والتاريخ الأدبي والمصادر المعديّة والأصول والآخبار والمبادئ والآثار التي وصلتنا منذ قرنين من الزمان . فلا شك أن علم الآثار الأدبية من العناصر الهامة في العملية النقدية ، وهو يتطلب

تولوا مستعراً من جانب المشتغل باليد . **الأسئلة** هذه ، ينبغي ألا تتركز أثناء تحليلها على المستوى ، كقولهم « حسن التقدير » أو « المصداقية الفنية » أو « المبدأ الفنية » ليست جميعها كافية . فهي لا تقود إلى هيكل نظري منظم . إن النظرية الأدبية - أيضاً - ليست كالتفردات الأخرى في العلوم الطبيعية كما يعطى إلى أصحاب العلوم الإنسانية الذين يخافون من ذلك كثيراً . هنا أصر على الفسحة بين التفسيرات والعلوم ، وبين النقد الأدبي ذي الخصائص المحددة ، والنقطة العلمية المحددة ذات القوانين الكلية المجردة . تماماً كما نحتاجها من زبدي وأرن في كتابه « نظرية الأدب » في عرضها لبعض النماذج من الكتابات الأمريكية في مجلة Scrutiny (الطبعة ١٦ عدد سبتمبر ١٩٤٩) . ومن الواضح أن وجهة النظر الفنية ترفض تفسير الأدب « كعالم بدي » كما قدمه لنا ريتشارد ، كما أنها تتكافئ الاتجاه المتكامل لعمerson (التي تصوف والمعنوي الراتب . إن اضطراب السليمان بشأن الأسطورة الحديثة ونقدنا قد طمس العالم الفارقة بين الأسطورة والشعر ، كما - أساسيات في استنتاجها - الأعمال الأدبية كتفسير لولف إلياس من العصر ، ومن الأبدية -

على النقد أن يكون فينومولوجيا الأدب ، فيصبح تحليلاً عميقاً لجوهر العمل الأدبي مستقلاً عن التطبيقات التطبيقية من جهة ، وعن التقسيم القديم إلى شكل وفهمون - الوضعية المعنوية في العمل الفني بين الشكل والمضمون ، هي تمييز من مرحلة أكثر تقدماً في النقد الأدبي ، ولكنها لا تصل بنا إلى ما هو أبعد من التصور البيولوجي وفنونه ، أما تصورنا للعمل الأدبي كتأثير من عدة مستويات ، فهو يأسفنا كثيراً ، في البداية على الأقل . هذا المجهود سوف يستلزم انتاج الفلسفة

والأسلوبية ما دعنا في مستوي صولي (التتم والوزن .. الخ) ، وأيضاً وحدات المعنى (المفرد والتركيب والأسلوب) . غير أن الدراسة الأدبية لا يمكن إقتصارها على الناحية الأسلوبية وحدها كما يتهمنا بعض النصوص من حوالة الفن مثل دامتسو الوشعر ، التي تؤكد أن يتوغل فيما وراء اللغة إلى عالم الشاعر ، الإثارة النفسية واللحن الرغبي الموجهة عند ديستوفسكي حيث تقيم بها القلوب الميؤدة المتوترة ، أو إلى ما هو أكثر دقة في كلمات دارمي أو ريكو ، مؤلف هـلا - لا يجب أن تختلط في تصورنا مع العالم الواقعي .

إن تحليل العمل الفني يقتربنا بالضرورة إلى تحليل الأعمال السابقة لنفس الكاتب ، والأعمال التي ألقت في نفس الموضوع في نفس المرحلة في نفس الاتجاه .

هناك نظام ما للأدب يتغير دوماً مع التاريخ كما قال ت.س. اليوت مرارا . ولقد ليد فهم نظرية الأدب قبل أنها الدراسة الأكاديمية المعنى ، غير أنها فهمت - بعد ذلك - بصورة تأكيدية على أنها العمل الأخير من التاريخ الأدبي حيث تصبح مدافعا عن التجديد في هذا التاريخ - لا كصيغة للتاريخ الاجتماعي أو أعضاء للأعمال التي لم يتم إحصاؤها وترتيبها والتسارخ لها - وإنما كتاريخ داخلي للفن والبيان الأدبي . وفي كتاباتي النظرية المعديّة ، التي جمعت حديثاً تحت عنوان « آراء في النقد » - طبعة جامعة بيل ١٩٦٢ - حاولت أن أعيد اختبار الأدوات التاريخية في البحث الجامعي .. الرأي الخاص بالتطور يبدو أنه لم يدخل إلى حيز الدراسة معناه الرأي الخاص بالرحلة الأدبية أو الدورة أو العصر لم يسطر بعد حقه في أن يكون موضوعاً للدراسة كما هو الشأن في الدراسات الميتافيزيقية . لذلك يطرح هذا العمل حسب الإثارة السائدة في دراسة الأدب والمصير الأرواح . وأخيراً فإن الرحلة الأدبية المعديّة تعني ذلك الجسد السدلي لا ينتهي بمسح الرومانتيكية والواقعية .. الخ .

و **الأسئلة** في التاريخ الأدبي - تاريخ للفن - (كما يعرفه بعض الفرونيشن للفن أو الوشعر) يطرح أنه ينبغي للتحليل الأدبي والجمالية التاريخية - التي يمسلة شديدة الإنسان في الإصرار الرجوع السائدة على دراسة المصادر ذات النشوء والأهمية وأخبار - في الأدب والدراسات الاجتماعية على السواء ، أن جميع هذه الأسس والشرح تهوى دراسة الأدب ، أنها لن تستطيع أن تعيد بنجاح أيها يستعني الأدوية أو يفسر العلاقة بين أن نتجح إلى الحرف % أو إلى الحرف % التي لا أذكر أية دراسات في التاريخ الأدبي قد استطاعت أن تبرهن على عنصر « المضرورة » في اتصال العلاقات نفسها بالبيئة الأخرى ، ذلك أن تفسير العمل الأدبي بأرجاعه إلى مجموعته من الأسباب الخارجية منه أمر مستحيل ، كما أن الارتدادات المتأخر لجوهر العمل الفني لا يمكن الحصول عليه إذا حملنا ذلك البناء « الفسياني » إلى مجموعة من الأنماط الأدبية « الظروف » المصادر .. الخ) .



التحليل النقدي للعمل الفني هو التعرف على الوزن والإجماع والاستعارات والرموز والخصائص والأحداث والوجه والملاحظات التي تصل بينها جميعاً ، هذا التحليل لا يمكن أن يتصف بالواقعية الصارفة الغالية من أي احتكاك نظري . فالحق أنه لا يوجد في الأدب ما يمكن أن يتصف بالثقة الحادية ، فليست هناك خاصية واحدة من خصائصه لم يتم اختبارها بصدقية أثناء العملية النقدية ، كما أنه لا يوجد في العمل الأدبي نصيباً واحدة يمكن أن تقيم بالوصف التقريبي المعنى ، ذلك أن الإشكال الوظيفي للتفاصيل يؤدي بطبيعته إلى القيم . ومن الخطأ أن يقلل بأن القيم - في هذه الحال - مفروضة على العمل الفني من الخارج ، إن البناء الفني هو في نفس الوقت بناء من



قبل ٦٠ سنة...

اعداد: اشور الجندى

الكتاب

الطرائف

جريدة اسبوعية اشتمالها في القاهرة ورشة احدى المصومع الشامخ السوري وقد عرفنا هذا الشاب معرويا بالادب والادب عالمنا في اودية السفر لا شك في ان يكون لجريدته هذا الوافر من المباحث الادبية - وهي انفع من غوي اكثر الجسرات في هذه السياسة - وقد اتفق الكاتب جريدته بمقدمه مال فيها : اقدمت على انشاء هذه الجريدة واما عالم كل العلم بما صارت اليه رفاة الادب من الكساد وما زاد من الحرائد على حاحة البلاد ..

وهذه الدعوى قديمة وتم ماها

كاتب حيرا من المصور التي ميلها معا قبله في رواج الادب وانتشار الحرمة والادب كان دون ما ينبغي وطب

الهلل

صالح الحياء لعلوا حداد

لتفوا ائتمدي حداد مؤلف هذا الكتاب مدق حسي في المواضيع الفلسفية الادبية ينشد مثالا في التائفة العربية بالرائي التي قرب عهدنا في هذه الايجاب على التعلل الصديق المؤسسي على العلم الصحيح .

على ان امثال هذه الايجاب قليلة حتى في العالم المتحضر اذ لا يستطيعها الا اصحاب الشعور الدقيق والاختيار الواسع والحكم الصحيح . زد على ذلك ان صاحب « متاهات الحياة » لم يقصر بحثه على اللغة العقلية في هذا الموضوع بل طبعه على لوازيم الحياة ووضع لامثال الانسان في هذه الدنيا قواعد وروابط اذا تدبرها الانسان وعقلها بها سلما مما قد يعرض مساهيقهم من اسباب الفشل .

وقسم الكتاب الى ثلاثة ابواب : السمي والجميل والانصاف ونحت كل باب فصول متسلسلة مترابطة على اسلوب فلسفي ادبي جامع بين اللغة والعائدة مثل اسلوب كتابه : الحب والرواج .

الفلسفة اللغوية

ثم يحضر لنا يوم نقرأ الطبعة الاولى من كتابا الفلسفة اللغوية والافانف العربية سنة ١٨٨٦ انه سيأتي يوم يصيد طعمه فيه لان موسوعه للشيء جديد لا يرتاح اليه الا فئة قليلة من حاسة الادب وذوي الاطباع من يلهون بالابحاث العملة الفلسفة وهم طليوت في كل زمان ومكان وخصوصا في بلادنا لعرف عهدنا من العلم والادب كثر في الابحاث المتسعة اللغوية

وهي جديدة حتى في ثمانت الاربعة - فعاد اطبعة الاولى من هذا الكتاب يفل على تكارر الحاسة من اجل هذا الكتاب . ام «دواء الانس» الاخرى فانهم اجنوا هذا الكتاب محل القبول منذ اول ظهوره وكذا عد بمثابة امثلة الى بعض حتمين المشرقين في أوروبا مما جاءه كسبه وعلمها الشريط والانسجند واصحينا « الجمعية الاسيوية الاطالعة » يومئذ سنة ١٨٨٧ عضوا عاملا فيها من اجل هذا الكتاب او لم يكن لها مؤلف سوء . وعيب طبعه « مكتب » العلمية التي كانت تصدر في الاسانته بعه الى اللغة التركية ونشره ناعا في اعدادها ١٨٩٢ وما بعدها .

العمامة ايريس

هي رواية تاريخية مراعية ادبية وصمها استيكر دوماس الشهير ونقلها الى العربية حضرة جورج أمدي مطران - رمينا صاحب النورث المصرية بعبارة رفيقة واتسعة . وفيه يضل من الفوائد التاريخية وصف المواقف البشرية في « خطر » خرمنا من احوال الشقاء على اسلوب

الصحف الجديدة

الصحف الجديدة في القاهرة مرة في الاسبوع بحرف محب في

الظاهر : جريدة مسيسة لصاحبها الاصوليين نصر الدين صدي رمسون ودروشي صدي مصطفى العائين ، مسدوت في مصر ١٨٩٥ وكانت تظهر مرة في الاسبوع مؤد حتى منى حفرة الاصولي محمد بك ابو شادي صاحب جريدة الامام باسدارها برية وقد تولي ادارها وولاسة سياسيتها بنفسه . وعرفها الاول الدفاع عن الاجماع الاسلامي والحقوق الولاية .

المفكر : صحيفة اجسامية لحفزة الشيخ شامين الشارن والشيخ سليم العازار تصدر في الاسبوعية مرة في الاسبوع . تعرض منها النظر في مصلحة السوريين واليهت فيما يؤول الى اصلاح لشربهم الاجتماعي والادبه

ونافيات ابي العلا

لامين ربحاني بقلم يعقوب صروف

اذا ظهر هذا الاربع كتاب ومعدهم مرفقا طعنا بهم بقره نكتاب الشمر لوبها نذكره . والكتاب الذي امامنا لا يقع ان يسم هذا الصمت فقد وقع احس وقع هذا انباء النعة الإنجليزية ولا غراه في ذلك لان الفصل برته دوو . والمري من الطقه اعليا بين حكماء الشراء الذين غاصت عقولهم في بحر المعاني فالعصب منها القدر العالي ويحب لهم اسرار الحكمه وانارت بمناظرهم وقاص شعاعها الروحاني من نورهم .

ذلك المص يَشْتَمِلُ على كل ما ذكر . في لسان العرب والقاموس
وشروحه من المترادف على وجه لا تُشَدُّ معه كلمة واحدة . .

هذا ما وعد به صاحب البحث فإذا كان قد أنهه فقد حسم
به التبرع من المسك اللعوي حكمة لم يسبقه اليه أحد من
الباحثين في لغة العرب والأدوية أن يكون ذكر هذه الآثار
وما بعد مرور خمس جمل تقريباً على وعده منها لحفرته إلى
هذا حكمة لمس الشريف

• _____

الإفطار: الفطيرة

خطاب مفتوح من الدكتور هشال البريدي الى الشيخ

أبو القاسم البزازجي

نمر بنا في أثناء تعريبها للكتب الطبية الأجنبية ولا سيما الفرنسية بما ألفها مصطلحات كثيرة لا تقدر أن تعتمد على الفاعل مره لا لعدم وجود كلمة تدل على معنى ما في أيديها مما أله وسفه كبار الأطباء في أئمة القديمة كاشتيع الرئيس ابن سينا والأمام الرازي وما سحوهما في الأبحاث العلمية العربية لهذا ما فاتنا هذا ترحيق أن نحقق مصطلحات الطبية الوضاه العربية في مقالة نشرها لتستفيد على ما علمه بمره من الموالى الحديثة وما يمر بها من الألفاظ الأجنبية بسبب عدم روق العربية مصطلحات الطب . وبذلك تقطع السنة العشرين العرب لفنا قاصرة من المميزات العلمية مع أن المتخصصين في علم الطب قد قدوا في أكثر العلوم الدائرة بين علمه هذا والعصر القديم من أوساهم واضعلائهم لا عدنا جانبنا كبير من أبحاثه العلمية التي لا يفي في طريق أبحاثها إلى الألفاظ الأجنبية .

رد المأزحی

[illegible]

على أن مالا يقدرك كله لا يترك جله فإن اليلاد لا تلحق من اناس
من أهل العلم متعرقين في أرجاء مختلفة فلا يتعلم عليهم أن يعملوا
حكما كانوا على الأفراد يمسى أن يستكمل مهم في إسماء العلم
الذي يحسه وتوسع على الألفاظ الاصطلاحية ويقع بآراء كل
مفكر في آرائه في العلم الأوربية ..

Plumage:

رواية الوحش لمرح انطون

لا حاجة إلى إعادة القول بأن حمرة الكتاب المجيد والمشهور
البارع فرح القندي انطون صاحب مجلة الجامعة الفراء حير من
يكسب الآن بين أحوال السوريين بمصر من الصحافيين والكتاب
في المواضيع الهامة والمباحث العميقة .
وقد أساقف إلى آثاره الجيدة في هذه الحالة رواية «الوشر»
التي نحن بصدد نشرها هنا وفي وصف حالة اللاذقية السورية وطابع

ولأن أديان الأفرنج من أوروباين وأما كسب مدبري عهده
قد رهم ولو كانوا غريبا عنهم وتصدق قد سبهم حين الحظ
حتى تكاد تعيد لها بل قد قام منهم من ربح على الحظ
الشاعر العربي متونة الأنبياء الملهمين وأشفأ طريقه يتلصص
صاحبها أشعاره كالصبي الإناث الزلة .

ولم يكن عمر الشياح إلا ثمانية لآلئ العلامة الحزبي مقبضا عنه
 أو سابعيا على عزاله - ومع ذلك لم يقدم أحد على نشر إشعال
 الحزبي إلى العلماء الأوربيين إلا أن مقبضا حرت الأوربية وطينيا
 الأوربية أمم الفتى رحابي أسباني مولدا الأوربي أحد فقد
 يرفع إلى أمم الإنكسرة وحيي فيها نارا وشظايا فرق برافق
 من أمم من - لاجسرة محاربات من شر أمم العلامة
 نظهم نفقا وأبعد إلى الفد مقبضا وأجوز وأطيب وصف إلى
 انظرهم من العام وقدم إلى الفد مقبضا لسمعة قبيها -

التي كانت أوروبا كلها بعد الأسلحة وتعبه المرة لحرب
الصليبية الأولى والعاشم الفشل بوجور الأتراك المرفوعة للعلماء
سحقن في الحاميين عليهم كاب الألاء شرح حرب الألام على
ما في عصره من التثرو والأرباب ، فحصل على الحراق
والإدابات المروعة وندى جودات الصعق لظلال القتل
ومعن دق الظلم والأبتعاد طعات صادات ، وندى بحرية
العصرين ، وسو الأتراك لرقم طاع الحكام . وبالرحوب السواء

وقد ترجم (أمين ربهاني) وسلم منه ستة وعشرين من هذه الرعايات وأجمع الترجمة إلى المؤلفين بها بعض الإضافات ولم ينشر معها الأصل العربي ليسهل على القارئ والمتفكرين فيها وقد أحاد النظم الإبداعي في القوافي الشعرية وفلاحة في القوافي الكبيرة فصحة - كحسين الشعر وفلاحة - والكتاب له شهيد له بالسبق في حبه الإقليم - النظم فيها وهو غريب منها - ويدل على - الشعر - العربي في دكانه وفؤقه وحيله واستبداده - استمرت له أدوات لأشهر -

مراجعة المحقق

نقد و کتاب

معزات لغة العرب لحنى ثاميه

محبته بعد موع في سنة مطبوعه لعمارة الاصولي حمدي
 بك ناصف خانق محكمة اسيوط الاعلية - وماحب الحب
 د-و فضلا عن الشر الرقيق - وقد دفعه من حوالى ثمانية
 عشر عاما الى مؤخر العلوم الشرقية حين كان مكرتيرا للوقد
 الفري العلمي الرسل الى النمسا ،
 ولم يسمح ان ياتنا سيقته الى مته

ولم يزل أن كان حضرته قد انجز وعدا ذكره في عرض
 ميتة أم لا لأنه يقول بعد أن أفتح لي أعضاء الأيمان أن
 يمتحنوا لي ميوات الصالحات الصالحات من الديار العربية
 (أو كما يحب التتابع بغير ميوات الصالحات الصالحات على
 وعددها) وبعد ما يصرح بميراث الصالحات الصالحات - محمد -
 ومقارعة الأولى مع بواغها في الثانية واستيفاء الأرباب
 والاعراف في هذا الجيل القائم وأنجل التي فتحت في عهد
 مصر

[illegible]

455

وقد قسم الرسالة الى اربعة ابواب وخاتمة تعقيها
النتائج والتحق بها النص الكامل لوصيته .

الباب الاول - خصه لحياته وفاته ، وكتبه الى نصيب :
اولها سيرته - وقد ضمنه لجنة خاتمة عن عمر فخر الدين وبين
انه كان عمرا حائلا بالاعلام . ثم ذكر الانبياء التي تروى فيه
نسبة الرازي من حيث ان هناك طائفة كبيرة من العلماء قد
نسبت الى الرازي ، كما يكر الرازي ، وقطب الدين الرازي ، ثم
البيت ان الرازي من اصل هجري قريش ، وليس من الفرس ،
خلقا لما شته بعض المؤرخين ، لم يمت مولده واسدته ، وتكلم
عن تسميته وحطاه ، وتساخراته ، ومرضه لما نقل بستان تروته الضخمة
وبالاسماء من خصومه ، وتعرض لما نقل بستان تروته الضخمة
ومصدروها ، ولاخلاصة الشخصية ، وما اثير حولها ، ولهمسة
النتيج التي اصبحت به ، ثم اشار الى وفاته وما روى من سببها
والى تلامذته وكثرهم .

والفصل الثاني ، اقرده لتفاته ، وناقش فيه قول ابن
تيمية ان الرازي لم يطلق له المصداق الاساسية بل اكنى
بقول المؤلفين المتأخرين ، ولقد هذا الزم وبين ان الفخر لم
يأل جهدا في البحث عن آراء الفلاسفة والمتكلمين في آثارهم
ذاتها .

وقدم عرضا سريعا للمعلوم التي اثار فيها وهي : الفلسفة
علم الكلام ، المنطق ، الجسد ، الادب ، البلاغة ، النحو ،
الفقه والاصول ، التفسير ، التاريخ ، السير ، الرياضة ،
الطبيعة ، الطب ، الفراسة ، السحر ، دوائ المعارف .
ثم اختلف بعد ذلك الى مؤلفاته ، فتكلم عنها بامساح وقسمها
الى ثلاث مجموعات ، الكتب النائية ، الكتب المتكثرة فيها الكتب
المتحولة ، وكان مجموعها كلها مائة وثلاثة وتسعين كتابا .
الباب الثاني من الرسالة عنوانه : الله ، وهو كالأول
مقسم الى فصلين .

الأول - يدور حول وجود الله ، وقد صدره بحث في
الوجود والماهية ، واستعرض فيه مذاهب الفلاسفة والمتكلمين
في هذه المسئلة . ثم قدم آراء الرازي التي انبثقت من بحثه
الى ان القول الشريعة حاضرة من مصادرها اذا كان وجود الله
وإذا لم يكن ذاته ، وان الامر بطلافة القول .
وقد تكلم في القول العلماء المتفصلة بضرورة دين الله العبادية
وعند اخذ معتقدا بتلك الاقوال ، ورجح ان تعاليم الذي وصل
اليه في النهاية ، هو ان معرفة الذات الالهية ترقى مثال العلم
الانساني .

والفصل الثاني ، جعله في الصفات الالهية ، وقد تحت أولا
في انحصار العامة ، وتنبع اصول اقوال الرازي بشأنها وقارنها
بالاقوال الاخرى ، وذكر ان ما اراه في هذا الخصوص هو ان
الاسماء الالهية فسمان ، اسم محض وهو الله فقط ، واسماء
تدل على صفات وهي باقي الاسماء الحسنى ، والله ليس للاس
ان يربو في الاسماء بتسميتها . اما الصفات الالهية فهي ايضا
والتي تسمى احدها ، تلك الصفات المستخدمة في الاسماء الحسنى
والاخرى كما يطلق على الباقي جل وهو من اوصاف الكمال
والعظيم مما لم يرد به نفس .

ويرى الباحث ان الرازي قد تابع العزالي في القول بتغاير
الاسم والمسمى والتسمية . واحس في كتبه التي التفتا في
نهاية عمره بان الاجدر هو الاخذ بطريقة القرآن المتشكلة في
الجمع بين التسمية والتفريق ، ولعب في تصانيفه المتأخرة
ايضا ، الى التشكيك فيما تواضع عليه الانتماء من انحصار
الصفات في سبع ، واعان الى العقل اذا دل على صفات اخرى
استنتها .

كما حقق كاتب ان الفخر الحلي الذي نسب الى الانام الرازي
انه كان يقول : ان الاشياء قد زادوا الى المتصاري فالتوا
لعمانية آية ، وذلك حين ذهبوا الى آيات المعاني القديمة لله
واقترع الرازي من الكرامية الذين كانوا يجيبسون وقوع
النير في صفات الله .

وقد تطور الرازي في مسالة الرؤية والادلة عليها وما انتهى
اليه في آخر مؤلفاته هو ان ادلة كل من للتبيين والتأنيب ادلة
شعيرة ومن هنا توقف ، الا انه مال الى القول بيقوت الرؤية
نظرا الى اخبار الانبياء ، يسوولها .

اما عن الطول والاتحاد للدلائل قال فيما يخص الصوفية فقد
برهن الرازي على بطلانها متأريا في برعته بالفرال .
وصفا القدم والبقاء لبسنا في نظره والتدريج على الذات ،
وللأب الثالث يبعث في " العالم " ويحتوي على ثلاثة
فصول .

الأول عرض فيه للشكليات خلق العالم وشكله وبقائه وفنائه ،
وبين ان رأي الرازي قد استقر على ان الله تعالى يدير العالم
ويخلق بواسطة الملك الحيث او " العرش " ولكنه سبحانه
- مع ذلك - هو المؤثر الحقيقي ، وان مشكلة قدم العالم
وخلوه مشكلة عميرة ، ولهذا آلى التوقف ، وأنه قد نقض
الفلاسفة الذين كانوا يعتقدون ان الانلاك تسمة ، والعالم واحد ،
ومصرح بان في قسرة الله ان يوجد ألف اند عالم غير عالمنا
هذا .

والعالم مستمر باق ما دامت . وان القدرة متعلقة بواجبه
فإذا اراد الله خلق العالم قطع هذا التعلق ، ورأي الرازي في
آخر كتبه ان الانلاك احياء حائلة متأريا في هذا بآراء الفلاسفة
وعرض في الفصل الثاني لمشكلة المادة ، وبين ان الفخر
من القائلين بمسائل الاجسام في الجسمية . وان شكك في
هذا الجها في بعض مؤلفاته وأنه من الكاهنين الى بطلان الجيولي
والصدور ، وأنه من اصحاب الجهر الفرد .

وفي الفصل الثالث تكلم عن ماضى المكان والزمان .
واثبت انه يسائر افلاطون في قوله ان المكان ابداء موجوده .
وقد ذكر ان الفلا ، امر وجودي داخل العالم وخارجيه . كما
تبع الفيلسوف في قوله بربود الزمان ، وأنه جوهري باق ازل .
ويبدأ بحال المتكلمين القائلين بعدم وجوده .

والباب الرابع - الانسان - ويتضمن خمسة فصول : الاول
منها التنبي والتفريق وقد بين فيه ادراك الرازي في النفس والتعرف
الانسي ، وان الفخر في فهم هذا التعرف تبع لفلاسفة
للاملام الذين افسحوا في القول بان النفس متعينة في البدن .
ثم طرح اختلاف الفخر في طبيعة النفس وانها تتراوح بين
المادية والروحية ، وكيف انه قال في آخر مؤلفاته ، ان النفس
جوهري روي مازك ، أي انه ارتضى مذهب الفلاسفة الاسلايين
والعزالي .

ونظرة الرازي في المصرفة من حيث تشكيلها العام هي نظرية
ابن سينا نظرية النظر من التفصيلات وان كانت ذات خطر .
وخطائق الانبياء - في رايه - وان لم تكن مطبوعة للناس
فان العلم بها ممكن - وله في ضرورة المعرفة نظريتان
الاولى ان المعرفة ضرورية لا كسبية والانسان مضطر اليها
لا مختار .

والثانية ان المعارف كسبية لا ضرورية ، ومن لم فالفاسان
مخار في كسب جاهل من معارفه .

ثم انتقل الى مناقشة ما يراه بعض الباحثين المحدثين في
موقف الرازي من النفس الاطلاقية ، وبرهن على ان الرازي
لم يكن من غلاة مثل باطلاق ولا من منتسبين باطلاق ، ولكنه
اختارها احيانا ، وتركها احيانا اخرى .

والفصل الثاني من افعال الانسان ، وقد بحث فيه مسائلتين
الاولى هي التحسين والتفريق ، واثبت ان الرازي اول من قال
من الاشياء بان الحسن والتفريق قد يتكرران عقليين من حيث
كون الفعل سفة كمال او سفة نقص .

والمسالة الثانية هي مصفة الجبر والاختيار ، وتحدث عن
اعتراف الرازي بصعوبتها ، وأنه مع ذلك يرى ان الفعل واجب
الوقوع عند حصول القدرة والمادية ، وهو يتضح من الكمص
المشهور عن الاشاعة ويصرح بالجبر .

وتعددت الدكتور يحيى هويدي أساتذ الفلسفة الإسلامية بكلية دار العلوم فأنتى على البحث وعلى أمانة الطالب العلمية إلا أنه اعترض على التشكل المصام للرسالة كفى مقسمة إلى أربعة أبواب كل باب مقسم إلى عدد معين من الفصول ، الأول قسمه إلى فصلين ، والثاني إلى فصلين والثالث إلى ثلاثة فصول ، والرابع إلى خمسة وكان يمكن أن يأتي تنسيبه محققا للتوازن والتناسق أكثر مما جاء .

أما الدكتور محمود قاسم المتوفى وعميد كلية دار العلوم ورئيس الدراسات الفلسفية بها فقد قام بترح وإرف الملحق الذى غطه مع البحوث والقصص التى صادفته حتى شرح البحث بصورة الحالية ، كما رد على نقاط السيدين الناقدتين .

وفد تال الطالب على رسائله درجة الماجستير من كلية دار العلوم جامعة القاهرة بتقدير ممتاز . والرسالة في حوالى ٧٠٠ صفحة من القطع الكبير .



كفاح الأمير عبد القادر الجزائري فد الفرنسيين في الجزائر

من سنة ١٨٣٢ ، ١٨٤٧

في كلية آداب جامعة القاهرة توفقت الرسالة المقدمة من السيد عبد الله الجزائري المدرس بمدرسة بها التجارية الثانوية لبليل درجة الماجستير من قسم التاريخ بكلية تحت إشراف الدكتور محمد أنيس .

وموضوعها هو كفاح الأمير عبد القادر الجزائري ضد الفرنسيين في الجزائر ، وكفاح الأمير عبد القادر يمثل بداية الكفاح الحربي الذى انتهى بانتصار الجزائر ، ويجب علينا أن ننظر إلى كفاح الأمير ونفوسه على أنه جزء من سميم كفاح شعب الجزائر .

وموضوعه من حيث البحث رأى من أن دراسة تاريخ المغرب صعبة جدا في الجوانب كلها ، وكان لدى قسم التاريخ بكلية آداب القاهرة فيه عمل على كتابات الدكتور الوطنية ، فلوطن أن ناحية المغرب صعبة في هذه الدراسة لأن حراجه قليلة في التافة ، والجزائر العربية الإسلامية ، وقد استطاع الطالب التغلب على هذه الصعوبة بمهارة فائقة فقد أثنى الفرنسيون اتفاقا تاما .

وكان على اتصال دائم بالأساتذ لوتتى .

وفد اختار الدكتور أنيس لباحث هذا الموضوع لأنه وجد أن أى شخصية بارزة مثل الأمير جديرة بدراسات مستفيضة لو ظهرت في أى بلد أو في عصر ، ولكن للأسف لم يجد الدراسات الخاصة بالأمير قليلة إلى حد يدعو للامع والفتها فام بها الفرنسيون أعداده وأعداء قومه وروسوا كفاح الأمير في خسوف الحمايل الفرنسية ، واستعانوا بتقارير رسمية يمكن أن يقول منها أنها منحرفة ومتحيزة .

وفد أساست معظم المجلات الفرنسية ، ومن نقل عنها دون تعديل ، أو الأمير وشوحت كفاحه اليايل ، وسورته أحيانا على أن شخصى يربى متونى يسير مفعجا بالسلاح ، في حين أن الاسرى الفرنسيين الذين شاهدوه يذكرون أنه لم يكن يحمل سلاحا في وسطه .

يرى الباحث أن المشكلة التى واجهته هي محاولة دراسة كفاح الأمير دراسة لا تنحيز له ، ولا تنحصب ضد فرنسا ، مع دراسة التيارات الظاهرة والخفية التى سكرت الاحداث في الجزائر وخاصة في الفترة ما بين ١٨٣٢ ، ١٨٤٧ وعليه أن يدرس طابع كفاح الأمير بأن الفرنسيين الذين عرلوا الأمير في ميسادين القتال فقط ، تصورا كفاح مجرد جهاد دينى ضد الفرنسيين . ولكن كفاحه كان في الواقع أوسع مدى من ذلك ، وكان كفاحا تحريريا توحيدا يسهف إلى خلق أو إبرا الكيان الجزائري المتحد المستقل الذى تاه في غيرة الحوادث .

والفصل الثالث النبوة ، وقد تكلم عن المقصود من النبوة عنده ، وهو لمت نظر الناس من الخلق وتوجيههم ورشادهم ، إلى طريق الحق ، أما تفسير النبوة في مذهبه الذى أضافه أخيرا فهو أن لكل طائفة من النفوس البتيرة روحا فلكيا هو كالأب لها . وهذا الروح قادر على التشكل بأشكال مختلفة ، وكل أحد هذه الأشكال يظهر للنبي ويقتل إليه بالوى .

والخاتمة - في رايه الأخير - تعددت بسبب أن تقسوس الأنبياء ، أصبحت كنوس اللاتكة من حيث تصكفها من التأثير في الأجسام ، وهو لا يختلف هنا عن راي ابن سينا .

والدليل النهائي الذى يرتضيه الفخر لنبوت النبوة ليس هو القائل من المعجزات ، بل القائل على أساسين :

الأول : تمتنع النبي بالصفات التى من أجلها يسمى النبي نبيا ، كحسن التأثير في النفوس ، والقدره على الارتقاء بها ، الثاني : أن المخلوقات تتسجد من الأدنى إلى الأعلى ، ومن القائل إلى الأعل ، فلا يحد وجود شخص هو أكمل أفراد النوع الإنساني فاعية وهو النبي .

والفصل الرابع : الفرد للاخلاق ، وموجز آرائه أن الطيبات الأساسية لا تغير ولكن يمكن تهذيبها وتطويرها ، وأن الفعلة - كما يرى أرسطو - بالاندال بين الإخراط والتفريط .

وإستأني الفصل الخامس وهو الأخير بالأملة ، والواقع أنه في هذه المسألة - استشرى مررد لا أوردده السابقون من الاسامير ، وأن اعترى بعض أقواله شيء من الإضطراب .

أما الخاتمة فقد عالج فيها موقفه من علم الكلام والفلسفة ودوره في المزج بينهما ، وهل كان فيلسوفا أو متكلميا ، وناقش الأقوال التى قيلت في هذا الشأن ، وقد جعل الرضية كملحق للرسالة لأهميتها الخاصة .

وأهم النتائج التى خرج بها من دراسته للجزائرى هي أولا ، وضع قائمة مصلية مؤلفاته ، بين فيها الصحيح من المشكوك فيه من التحول وفقا لما أدى اليه بحثه واجتهاده .

ثانيا : أن تطورات عميقة من بها لكل الجزائرى ، مثل من قام الكلام إلى الفلسفة الثانية لم توفى بمعامل من الملتجون والمتكلمين لم عاد إلى علم الكلام وهاجج الفلسفة ، ثم انتهى إلى التخلص عن كل الميائات الكلامية والفلسفية الأولى بفتح القرآن .

ثالثا : في المحققين الكلاميين اللذين اجتازهما الفخر لم ينقيد بمذهب الاسرى والاشعرية ، بل عارضهم في مسائل ليست بالقليلة .

رابعا : ليس بصحيح اعتداء ابن خلدون أن ه المباحث لشرقية ، كتاب كلامي ابتنع فيه الرازى طريقة جديدة في عرض علم الكلام بل هو كتاب في الفلسفة .

خامسا : كان من أثر إعجاب المتأخرين بالرازى واعتقادهم أنه متكلم اشعرى في سائر كتاباته أهم خسروا كتبنا ه المباحث الشرقية ، كتابا في علم الكلام ومن ثم تسيروا مؤلفاتهم على منواله حتى بدأ علم الكلام في المصور المتأخرة علما عجيبا هو أقرب إلى الفلسفة منه إلى المقصود الحقيقي بعلم أصول الدين .

واختم تلخيصه الوالى الكبير بقوله أنه مع إعجاله للرازى وتقديره لسكره وذكاه ونشاطه العلمي ، لم يوائقه على بعض أقواله ، ولم يجيد بدأ من نقده في مواضع متفرقة .

بدأ المناقشة المذكور على ساهى النشر أساتذ الفلسفة الإسلامية بمذهب الاسكندرية فأثارت بالجهود العتيد الذى بذله الطالب ، ولكتسبه أخذ على الباحث كسر البحث بمعنى أنه تحدث فيه من كليات وجريسيات الرازى مما جعله كتابا وليس يبحث - وله رد عليه الطالب بأن مايفقه إلى ذلك هو أنه وجد أن الرازى لم يدرس من قبل دراسة حقيقية ، ووجد أن آراءه في كثير من الأحيان لها صلة بالمسائل الأخرى .

بالخضعة في الجزائر بل وأصبحت العمة والخليفة باسم السلطان العثماني .

وقلت الصلة بين الجزائر والسلطان تضعف أو تقوى حسب الظروف ، ولكن الاتجاه الحتمي ، الذي كانت تلك الصلة تشير فيه كان اتجاه استقلالها مع التخلص تدريجيا من مظاهر التبعية للدولة العثمانية ، ولكن حتى مع تلك الزعومة الاستقلالية كان للسلطان العثماني نفوذه في الجزائر ، وخاصة وأنه كان في وسعه أن يمنع إرسال قوات الاكتفارية التي كانت ترسل في آسيا الصغرى إلى الجزائر كل عام لتتوحيش القوات التي قتلت في العلم السابق ، وكان ذلك في حصد ذاته من أقوى الأسلحة للضغط على حكام الجزائر .

وفيل الغزو الفرنسي للجزائر سنة ١٨٣٠ كانت الجزائر تنقسم إلى أربعة أقاليم هي : دار السلطان ، أقاليم تسطيطية وهران ويطيرى ، وكانت اللغة والدين هما اللذان يربطان بين العناصر المختلفة في الجزائر .

وقد عرف العالم المسيحي الجزائر عن طريق قراصنتها الشهورين وهجانبهم على السفن التي كانت تبحر في غرب البحر المتوسط ولكن معظم الدول البحرية في أوروبا وأمريكا توصلت إلى تأمين تجارتها بدفع غريبة تسمى الزعومة ، وكانت الجزائر تستفيد كثيرا من جراء محاولات بريطانيا زحزحة فرنسا عن مكسباتها العظيمة في الجزائر ، التي حولتها لها اتفاقية الامتيازات الفرنسية الموقعة في القرن السادس عشر ، وبعد قيام الثورة الفرنسية جددت الاتفاقات القديمة فرنسا والجزائر ، ولكن عندما بدأت الحملة الفرنسية على مصر ، وبخاصة تحطم الأسطول الفرنسي في أبي قير طلب السلطان العثماني مساعدة أسطول الجزائر ليهبطت السفن الجزائرية تهجم السفن الفرنسية وأغرق الجزائريون السفن الفرنسية في « افق » ، ولكن بعد توقيع معاهدة أميان سنة ١٨٠٢ جددت فرنسا اتصالاتها مع الجزائر ، ولكن بعد تدمير الأسطول الفرنسي في معركة الطرف الأغر لم تعد الجزائر تفتي سلطة فرنسا وهيبتها ، فكانت نتيجة ذلك أن اشترك دعاء بريطانيا وليبيا ، وبعض أملاك الجزائر أنفسهم في الامتيازات ، وعندئذ لم يكن للمسلمين في هذه الجزائر وأمر وزير البحرية أن يسدس بحرية جبهة مشاوع الغزو .

وفي الفصل الثالث يتحدث الباحث عن ظهور الأمير عبد القادر في العلم وهران واستمرار كفاحه ضد الفرنسيين أكثر من خمس عشرة سنة ، وكان إقليم وهران نهباً للغزو والثورات .

والأمير عبد القادر من الأشراف السنيين يعتززون بنسبهم إلى النبي صلى الله عليه وسلم ، وأن أجداده أسودا مدينة فاس ومكنوا منها بعض أجزاء مراكشي وبعض أجزاء الجزائر حتى الجزائر حتى مدينة تلمسان ، تلقى العلم في زاوية والده ، وحين ذهب عبد القادر إلى مدينة وهران لإكمال تعليمه ، وجد نفسه محاطا بزملاء من أبناء الأثراك وأبناء زعماء القبائل ، وولدة التي تضاعف في وهران جعلته يلمس مدى الفساد .

كما أتاح له فرصة مروره بصر فرصة مشاهدة الإصلاحات التي كان محمد علي يقوم بها في مصر .

وفي الفصل الرابع ، تحدثت عن كجاج الأمير ، ومعاذرة دي ميشيل ، ومشكلة الاستيطان حتى عام ١٨٣٤ ، وفي الفصل الخامس تتناول الممتلكات الفرنسية في شمال إفريقيا ، والسادس والسابع والثامن والتاسع عن كجاج الأمير ، أما العاشر فيمثل فيه نهاية الكجاج .

وتكسبه نال الطابع عن رسائله درجة الماجستير بتفكير ممتاز مع التوسعة بتبادلها مع الرسائل الأخرى والرسالة في حوال ٥٠٠ صفحة من القطع الكبير .

لم يبدأ الكجاج بجهاده ضد الفرنسيين بل بدأ بمهاجمة حامية معسكر التركية والقضاء عليها سنة ١٨٢٩ ، وقد أدرك حشيشة البداية أن عليه أن يفرغ من بقايا الحكم التركي ويهدمه لتليق على أنقاضه كيانا جديدا ، ولكن جهوده في ذلك السبيل اصطفت بتخالف القوى الانتهازية والرجعية مع فرنسا على أمل أن تسترد ما كان لها من امتيازات ، وأن تستمر في استغلال الثعب الجزائري ، ولكن بمجرد تولي الأمير السلطة ألقى تلك الامتيازات ، والخراج ، والغريبة التي كانت تدفع من عامة الشعب ، هذه الناحية من كجاج الأمير لم تلق ماضي جديرة به من نهاية ، لأنها كانت محاولة للاستعصاء الاجتماعي ، وقد استغل من السلام النسبي الذي أتاحته له معاهداته مع فرنسا ، ليصلي العنصر الرجعية ، ولذلك مايم أثرك وادي الزيتونة ، كما مايم أثرك تلمسان .

وقد حاول الباحث تحديد موقف الأمير من بعض المفاصل لأن جهاده لم يكن كله مسلحا .

وقد لفت كجاج الأمير أنظار سكان الجزائر قبل أن يلفت أنظار الفرنسيين ولكن توقيع معاهدة دي ميشيل ١٨٢٤ سلط كثيرا من الضوء على الأمير ، وسجل منه موضوع مناقشات حامية في البرلمان الفرنسي ، وفي الصحف الفرنسية ، وكذلك الدراسات السابقة ، تجمع على أن الفعل في ظهور عبد القادر يرجع إلى غلطة الجزائر دي ميشيل حين وقع المعاهدة السابقة مع عبد القادر واعترف به ندا لحكم فرنسا وتبادل معه الغنائم والخلاصة أن الأمير عبد القادر لم يكن من خلق فرنسا بل من خسلق الشعب الجزائري ومن خلق فرنسا - إذا اعتبرنا أن الغزو الفرنسي هو الذي دعا الشعب الجزائري إلى التفكير في توحيد صفوفه ، والاتحاد حول زعيم من اختياره .

وفي سنة ١٨٢٣ شكل إحال الجزائر وقد يرأسه في جهاد ابن عثمان خوجة يسافر إلى فرنسا ورضي مطالب الجزائريين على ملك فرنسا نفسه ، فالتف محمدان قابلا سنة ١٨٢٤ ففتحهم الإدارة الفرنسية وكشف أن الأثراك لم يتحولوا بديلات الامتياز والاستبعاد والنهب مطلقا أنفها الفرنسيين .

ونتيجة لتلك الصيغة تقرر إرسال لجنة لبحث القضية في الحالة في الجزائر ، وتحدد مصير تلك البلاد ، وسافرت اللجنة السابقة وظامت بالجهات الخاضعة لفرنسا ، ويحاول من كتبوا عن تلك اللجنة أن يتصوروا بأنها اختارت الاحتلال المحدود أي الاكتفاء باحتلال مدة مدد على الساحل ، ولكن الواقع أن تلك اللجنة قدمت مذكرة للبرلمان تثبت فيها بالأرقام أن الاحتلال الشامل أقل نفقة من الاحتلال المحدود ، كما أنه جيزو في ٢٠ مايو سنة ١٨٢٥ أن فرنسا قد فحمت ولاية الجزائر وأنها تترى الاحتفاظ بها .

تلك أمور نتج عنها الدراسات السابقة التي تكاد تعمر على أن فرنسا لم تختار الاحتلال الشامل إلا في فترة متأخرة ، وعلى الأصح بعد سقوط مدينة تسطيطية سنة ١٨٢٧ ، كذلك تحتاج معاهدة - التانغا - مع الأمير (٣١ مايو ١٨٢٧) إلى دراسة خاصة لأنها عاينت من فيصل في ضوء الصالح الفرنسية ، ومن وجهة النظر الفرنسية الرسمية التي كان يهيمها أن تغلق الحقيقة .

والرسالة مقسمة إلى عشرة فصول .

الأول : ولاية الجزائر ، وتحدث فيه عن تاريخ ولاية الجزائر وسننها بالسلطان العثماني ، فهو لم يفتح الجزائر بيجوش بل دخلت هي طواعية تحت حماية الدولة العثمانية لتتأيد بها وحمايتها ضد الأسبان الذين كانوا يحتلون ويعاقلون أن يحتلوا أجزاء من ساحل الجزائر ، وأرسل السلطان العثماني بعض قوات الاكتفارية إلى الجزائر ، وسمح للبراميا العثمانيين

